Любовь къ тремъ
апельсинамъ
Журналъ Доктора
Даперутто.

НОВЫЙ АДРЕСЪ

РЕДАКЦІИ и КОНТОРЫ:

ЛЮБОВЬ КЪ ТРЕМЪ АПЕЛЬСИНАМЪ

ЖУРНАЛЪ ДОКТОРА ДАПЕРТУТТО

Петроградъ, 5 рота, д. 28, кв. 8.

Телефонъ № 532-88.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА на 1915 г.

1914

Любовъ къ тремъ
апельсинамъ
Журналъ Доктора
Даперутто.

4-5

Библиотека

1914

СОДЕРЖАНІЕ.

стр.

Отъ редакціи. 3
Александръ Блокъ. Карменъ (циклъ стиховъ). 5
Вольмаръ Люсциніусъ. Арлекинъ, пристрастный къ картамъ. (Интермедія). 17
Графъ Карло Гоцци. Чистосердечное разсужденіе и подлинная исторія возникновенія моихъ десяти театральныхъ сказокъ. Переводъ К. А. Вогака 36
Владиміръ Соловьевъ. Къ исторіи сценической техники commedia dell'arte, 4 и 5. 56
Глоссы Доктора Дапертутто къ „Отрицанію театра" Ю. Айхенвальда 67
Влад. Княжнинъ. О нашемъ современникѣ — Аполлонѣ Александровичѣ Григорьевѣ (1822—1864—1914 гг.) 81
В. С. О книгѣ Гернгросса. 84
Открытое письмо авторовъ дивертисмента „Любовь къ тремъ апельсинамъ" А. А. Гвоздеву 86
Нѣсколько словъ по поводу постановки лирическихъ драмъ Александра Блока „Незнакомка" и „Балаганчикъ" въ аудиторіи Тенишевскаго училища 7—11 апрѣля 1914. 89
Студія. 90
Хроника. 100
Книги, поступившія въ редакцію. 106

Обложка Ю. Бонди.

КНИГА 6—7 (1914 г.) ВЫЙДЕТЪ ВЪ ЯНВАРѢ 1915 г.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1915 Г.

ОТЪ РЕДАКЦІИ.

Прежде всего, редакція журнала считаетъ своимъ долгомъ принести извиненіе гг. подписчикамъ въ томъ, что очередная книжка журнала (книга 4—5) выходитъ съ такимъ значительнымъ запозданіемъ. Это запозданіе находится въ связи съ обстоятельствами военнаго времени (призывъ ряда сотрудниковъ на дѣйствительную службу и т. д.). Въ виду того, что празднованіе юбилея М. Ю. Лермонтова и постановка „Маскарада" отложены до окончанія военныхъ дѣйствій, № журнала, посвященный М. Ю. Лермонтову, пока выпущенъ не будетъ. Книга 6—7, послѣдняя для подписчиковъ 1914 г., выйдетъ въ январѣ 1915 г. Редакція объявляетъ подписку на предстоящій 1915 годъ.

Петроградъ, Декабрь 1914.

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of North Carolina at Chapel Hill

http://www.archive.org/details/liubovktremapels191445

КАРМЕНЪ.

ПОСВЯЩАЕТСЯ

ЛЮБОВИ АЛЕКСАНДРОВНѢ

ДЕЛЬМАСЪ.

1.

Какъ океанъ мѣняетъ цвѣтъ,
Когда въ нагроможденной тучѣ
Вдругъ полыхнетъ мигнувшій свѣтъ,—
Такъ сердце подъ грозой пѣвучей
Мѣняетъ строй, боясь вздохнуть,
И кровь бросается въ ланиты,
И слезы счастья душатъ грудь
Передъ явленьемъ Карменситы.

2.

Бушуетъ снѣжная весна.
Я отвожу глаза отъ книги...
О, страшный часъ, когда она,
Читая по рукѣ Цуниги,
Въ глаза Хозе метнула взглядъ!
Насмѣшкой засвѣтились очи,
Блеснулъ зубовъ жемчужный рядъ,
И я забылъ всѣ дни, всѣ ночи,
И сердце захлеснула кровь,
Смывая память объ отчизнѣ...
А голосъ пѣлъ: „Цѣною жизни
Ты мнѣ заплатишь за любовь!“

3.

Среди поклонниковъ Карменъ,
Спѣшащихъ пестрою толпою,
Ее зовущихъ за собою,
Одинъ, какъ тѣнь у сѣрыхъ стѣнъ
Ночной таверны Лилласъ-Пастья,
Молчитъ и сумрачно глядитъ,
Не ждетъ, не требуетъ участья,
Когда же бубенъ зазвучитъ,
И глухо зазвенятъ запястья,—
Онъ вспоминаетъ дни весны,
Онъ средь бушующихъ созвучій
Глядитъ на станъ ея пѣвучій
И видитъ творческіе сны.

4.

Сердитый взоръ безцвѣтныхъ глазъ.
Ихъ гордый вызовъ, ихъ презрѣнье.
Всѣхъ линій—таянье и пѣнье.
Такъ я Васъ встрѣтилъ въ первый разъ.
Въ партерѣ—ночь. Нельзя дышать.
Нагрудникъ черный близко, близко...
И блѣдное лицо... и прядь
Волосъ, спадающая низко...
О, не впервые странныхъ встрѣчъ
Я испыталъ нѣмую жуткость!
Но этихъ нервныхъ рукъ и плечъ
Почти пугающая чуткость...
Въ движеньяхъ гордой головы
Прямые признаки досады...
(Такъ на людей изъ-за ограды
Угрюмо взглядываютъ львы.)
А тамъ, подъ круглой лампой, тамъ
Уже замолкла сегидилья,
И злость, и ревность, что не къ Вамъ
Идетъ влюбленный Эскамильо,

Не Вы возьметесь за тесьму,
Чтобы убавить свѣтъ ненужный,
И не блеснетъ ужъ рядъ жемчужный
Зубовъ—несчастному тому...

О, не глядѣть, молчать—нѣтъ мочи,
Сказать—не надо и нельзя...
И Вы уже (звѣздой средь ночи),
Скользящей поступью скользя,
Идете—въ поступи истома,
И пѣсня Вашихъ нѣжныхъ плечъ
Уже до ужаса знакома,
И сердцу суждено беречь,
Какъ память объ иной отчизнѣ,—
Вашъ образъ, дорогой навѣкъ...

А тамъ: „Уйдемъ, уйдемъ отъ жизни,
Уйдемъ отъ этой грустной жизни!“
Кричитъ погибшій человѣкъ...
И мартъ наноситъ мокрый снѣгъ.

5.

Ты, какъ отзвукъ забытаго гимна
Въ моей черной и дикой судьбѣ.
О, Карменъ, мнѣ печально и дивно,
Что приснился мнѣ сонъ о тебѣ.

Вешній трепетъ, и лепетъ, и шелестъ,
Непробудные, дикіе сны,
И твоя одичалая прелесть—
Какъ гитара, какъ бубенъ весны!

И проходишь ты въ думахъ и грезахъ,
Какъ царица блаженныхъ временъ,
Съ головой, утопающей въ розахъ,
Погруженная въ сказочный сонъ.

Спишь, змѣею склубясь прихотливой,
Спишь въ дурманѣ и видишь во снѣ
Даль морскую и берегъ счастливый,
И мечту, недоступную мнѣ.

Видишь день беззакатный и жгучій
И любимый, родимый свой край,
Синій, синій, пѣвучій, пѣвучій,
Неподвижно-блаженный, какъ рай.

Въ томъ раю тишина бездыханна,
Только въ кущѣ сплетенныхъ вѣтвей
Дивный голосъ твой, низкій и странный,
Славитъ бурю цыганскихъ страстей.

6.

Вербы—это весенняя таль,
И чего то намъ свѣтлаго жаль,
Значитъ—теплится гдѣ то свѣча,
И молитва моя горяча,
И цѣлую тебя я въ плеча.

Этотъ колосъ ячменный—поля,
И заливистый крикъ журавля,
Это значитъ—мнѣ ждать у плетня
До заката горячаго дня.
Значитъ—ты вспоминаешь меня.

Розы—страшенъ мнѣ цвѣтъ этихъ розъ,
Это—рыжая ночь твоихъ косъ?
Это—музыка тайныхъ измѣнъ?
Это—сердце въ плѣну у Карменъ?

7.

О, да, любовь вольна, какъ птица,
Да, все равно—я твой!
Да, все равно мнѣ будетъ сниться
Твой станъ, твой огневой!

Да, въ хищной силѣ рукъ прекрасныхъ,
Въ очахъ, гдѣ грусть измѣнъ,
Весь бредъ моихъ страстей напрасныхъ,
Моихъ ночей, Карменъ!

Я буду пѣть тебя, я небу
Твой голосъ передамъ!
Какъ іерей, свершу я требу
За твой огонь—звѣздамъ!

Ты встанешь бурною волною
Въ рѣкѣ моихъ стиховъ,
И я съ руки моей не смою,
Карменъ, твоихъ духовъ...

И въ тихій часъ ночной, какъ пламя
Сверкнувшее на мигъ,
Блеснетъ мнѣ бѣлыми зубами
Твой неотступный ликъ.

Да, я томлюсь надеждой сладкой,
Что ты, въ чужой странѣ,
Что ты, когда нибудь, украдкой
Помыслишь обо мнѣ...

За бурей жизни, за тревогой,
За грустью всѣхъ измѣнъ,—
Пусть эта мысль предстанетъ строгой,
Простой и бѣлой, какъ дорога,
Какъ дальній путь, Карменъ!

8.

Нѣтъ, никогда моей, и ты ничьей не будешь.
Такъ вотъ, что такъ влекло сквозь бездну грустныхъ лѣтъ,
Сквозь бездну дней пустыхъ, чье бремя не избудешь,
Вотъ почему я—твой поклонникъ и поэтъ!

Здѣсь—страшная печать отверженности женской
За прелесть дивную—постичь ее нѣтъ силъ.
Тамъ—дикій сплавъ міровъ, гдѣ часть души вселенской
Рыдаетъ, исходя гармоніей свѣтилъ.

Вотъ—мой восторгъ, мой страхъ въ тотъ вечеръ
въ темномъ залѣ!
Вотъ, бѣдная, зачѣмъ тревожусь за тебя!
Вотъ чьи глаза меня такъ странно провожали,
Еще не угадавъ, не зная... не любя!

Сама себѣ законъ—летишь, летишь ты мимо,
Къ созвѣздіямъ инымъ, не вѣдая орбитъ,
И этотъ міръ тебѣ —лишь красный облакъ дыма,
Гдѣ что-то жжетъ, поетъ, тревожитъ и горитъ!

И въ заревѣ его—твоя безумна младость.
Все—музыка и свѣтъ: нѣтъ счастья, нѣтъ измѣнъ,
Мелодіей одной звучатъ печаль и радость...
Но я люблю тебя: я самъ такой, Карменъ.

АЛЕКСАНДРЪ БЛОКЪ.

Мартъ 1914 года.

АРЛЕКИНЪ, ПРИСТРАСТНЫЙ КЪ КАРТАМЪ.

(Интермедія съ балетомъ, музыкой и пѣніемъ).

Сочинилъ Вольмаръ Люсциніусъ.

ПОСВЯЩЕНІЕ.

Авторъ, будучи человѣкомъ высокой морали и вполнѣ учтивымъ, и еще помнящій уроки хорошаго воспитанія, полученные имъ въ дѣтствѣ, посвящаетъ эту интермедію одной прекрасной и благородной дамѣ, волосы которой превосходятъ изумительные и золотистые волосы синьеры Беатриче, о которой горячій споръ между собой ведутъ въ этой пьесѣ капитаны итальянской комедіи масокъ.

ЛИЦА:

Авторъ, исполяющій роль пролога.
Maestro di capella Кампаньели.
Арлекинъ, игрокъ въ карты.
Смеральдина, жена Арлекина.
Брюскамабиль } игроки, друзья Арлекина.
Гаргиль }
Меццетино } слуги Арлекина и въ тоже время
Два Капитана } персонажи итальянской комедіи.
Два Полишинеля }
Два Скарамуша }
Бригеллъ, маска итальянской комедіи.
Танцовщикъ.
Танцовщица.
Музыканты оркестра Кампаньели.

Авторъ раздвигаетъ занавѣсъ, такой занавѣсъ, какой долженъ былъ быть на представленіяхъ тѣхъ пьесъ, которыя никогда не будутъ поставлены ни въ настоящее время, ни въ будущемъ, а могли быть разыгрываемы только въ далекомъ прошломъ.

Авторъ раздвигаетъ занавѣсъ и тѣмъ самымъ начинаетъ интермедію.

ПРОЛОГЪ.

Милостивыя дамы и кавалеры, достойные жемчуга любви вашихъ прекрасныхъ дамъ.

Мы, т. е. я, скромный поэтъ Вольмаръ Люсциніусъ, нашъ славный и знаменитый метръ сцены Докторъ Дапертутто, maestro di capella Кампаньели и всѣ комедіанты, занятые въ интермедіи, приносимъ благодарность глубокую, какъ воды Океана, за славу и честь играть предъ блестящимъ, предъ столь полнымъ изысканнаго вкуса собраніемъ.

Васъ чрезмѣрно утомили пятиактныя трагедіи съ убійствами невѣрныхъ женъ, гдѣ всѣ дѣйствующія лица перваго акта умерли въ третьемъ, а въ пятомъ дѣйствуютъ ихъ правнуки и внучки.

Безъ негодованія вы не можете смотрѣть на комедіи презрѣнныхъ гистріоновъ, гдѣ такъ много философскихъ проблемъ и скуки, и гдѣ такъ мало истиннаго смѣха и подлиннаго сценическаго искусства.

И поэтому мы, т. е. я, скромный поэтъ Вольмаръ Люсциніусъ, нашъ славный и знаменитый метръ сцены Докторъ Дапертутто, maestro di capella Кампаньели и всѣ комедіанты, занятые въ интермедіи, рѣшили исполнить Ваше желаніе и не безъ страха и трепета приносимъ на строгое усмотрѣніе Ваше интермедію „Арлекинъ, пристрастный къ картамъ“, написанную въ строгихъ правилахъ и рамкахъ старой итальянской комедіи.

Мнѣ, автору, исполняющему роль пролога, надлежитъ разсказать содержаніе. Содержаніе интермедіи? Его почти и нѣтъ. Арлекинъ—мужъ Смеральдины. Смеральдина—жена Арлекина. Ссорятся и мирятся. Мирятся и ссорятся. Вотъ и все. Скажу еще вамъ по секрету, что по волѣ ко мнѣ расположеннаго Фатума, я самъ приму непосредственное участіе въ пьесѣ точно также, какъ и нашъ добрѣйшій maestro di capella Кампаньели, который, сидя за пультомъ, сгораетъ отъ нетерпѣнія начать управлять музыкой своего собственнаго сочиненія. Я сказалъ все, что мнѣ слѣдовало. Hola! Мы начинаемъ.

Авторъ садится на ступеньки помоста.

Театръ показываетъ залъ, приготовленный для большого спектакля.

Двѣ пары красныхъ театральныхъ кулисъ, обильно украшенныхъ золотомъ, образуютъ раму, въ которой и разыгрывается интермедія.

Задній фонъ представляетъ собою занавѣсъ, разрѣзанный цѣлымъ рядомъ лентъ, колеблющійся отъ движенія и воздуха.

Двѣ люстры со множествомъ свѣчей составляютъ единственный источникъ свѣта на сценѣ.

Конецъ просценіума обрамленъ то поднимающимися, то опускающимися головами музыкантовъ оркестра Кампаньели, которые, повидимому, больше интересутся тѣмъ, что происходитъ на сценѣ, нежели игрой на своихъ инструментахъ.

Меццетино медленно выходитъ, раздвигая руками ленты задняго занавѣса. Его лицо печально болѣе, чѣмъ слѣдуетъ.

Длинными пальцами изъ струнъ своей лютни онъ выцарапываетъ странную мелодію.

Пѣсенка Меццетино.

День проходитъ,
Ночь приходитъ.
. . . . . .
Проходитъ лѣто,
Наступитъ осень,
Придетъ суровая зима,
Старуха бѣлая въ лохмотьяхъ.

Изъ-за лентъ задняго занавѣса высовываются головы двухъ полишинелей и двухъ скарамушей.

1-й полишинель. Опять затянулъ свою пѣсню нашъ сентиментальный дуралей!

2-й полишинель. Онъ, какъ и всегда, поетъ о неудачной любви.

1-й скарамушъ. Печаль и тоска нашего бѣднаго друга...

1-й полишинель (звеня бубенчиками своей дурацкой шапки). Блинь, блинь, блинь. А кто это вамъ сказалъ, что онъ нашъ другъ?

2-й полишинель. Плинь, плинь, плинь. Тоскливые, слезливые, меланхолики, карамболики, лунатики и фанатики никогда не бываютъ товарищами старыхъ, но веселыхъ полишинелей.

2-й скарамушъ. Клянусь Мельпоменой, слава и честь которой усиленно попирается всѣми театрами нашего города, что, если вы не прекратите вашу болтовню, негодные старики, и будете перебивать моего достопочтеннаго друга г. Скарамуша № 1 (такъ какъ я есть Скарамушъ № 2), то моя палка заставитъ васъ замолчать, несчастные горбуны.

Полишинели испугались словъ Скарамуша и на минуту смолкли, низко опустивъ головы.

1-й скарамушъ. Я продолжаю. Тоска и вѣчная печаль нашего бѣднаго друга мнѣ вполнѣ понятна. Меццетино, бѣдный Меццетино, ты родился влюбленнымъ. Уже на рукахъ у кормилицы ты сочинялъ сонеты по всѣмъ правиламъ нашей строгой піитики и посылалъ ихъ синьерѣ Изабеллѣ, которая не стала дожидаться, когда ты подрастешь, а преспокойно вышла замужъ за престарѣлаго Доктора. Затѣмъ ты былъ влюбленъ въ Розауру, Аурелію, Октавію, Діану, Эулярію, Эннелію...

1-й полишинель. Почтенный изъ почтеннѣйшихъ, г. Скарамушъ № 1, если вы будете перечислять всѣхъ тѣхъ прекрасныхъ и не прекрасныхъ дамъ, въ которыхъ былъ влюбленъ этотъ сентиментальный дуралей, то вы потратите понапрасну много времени и получите отставку отъ директора нашего театра, который необычайно строгъ и отъ своихъ актеровъ требуетъ интересной программы и замѣчательныхъ номеровъ.

2-й скарамушъ. Вы ничего не понимаете. Вы говорите вздоръ. Вы забываете, что здѣсь театръ, а не циркъ. Тридцать лѣтъ вы служите въ театрѣ и все-таки ничего не понимаете. Вы вмѣстѣ съ вашимъ директоромъ хотите,

чтобы актеры сами сочиняли пьесы и сами же ихъ разыгрывали. А позвольте спросить васъ, негоднѣйшій изъ горбуновъ, что будутъ въ театрѣ тогда дѣлать гг. авторы и гг. режиссеры. Или согласно желанію вашего короткаго разума они должны оставить свою благородную, высокополезную и высоконравственную профессію? Покинуть театръ навсегда и превратиться, чтобы не умереть съ голода, въ чистильщиковъ башмаковъ и въ театральныхъ капельдинеровъ?

1-й полишинель. Несравненный, мудрый и всѣми уважаемый г. Скарамушъ № 2, не я, а вы ничего не понимаете въ театрѣ. Авторы бываютъ различные въ зависимости отъ ихъ носа, роста, цвѣта волосъ и раскоски глазъ. Одни изъ нихъ могутъ быть длинноногими, а другіе непремѣнно должны быть горбатыми. Одни авторы бываютъ почтенные, всѣми уважаемые. Они пишутъ пьесы. Ученѣйшіе изъ ученыхъ ихъ одобряютъ. Пьесы этихъ уважаемыхъ авторовъ ставятся во всѣхъ театрахъ. Онѣ приносятъ счастье театрамъ и дѣлаютъ хорошіе сборы. Но есть и другіе авторы, пьесы которыхъ никогда не увидятъ свѣта рампы.

1-й скарамушъ. Не знаю, зачѣмъ говорить о рампѣ, когда въ нашемъ, новомъ театрѣ она уже давно упразднена.

2-й полишинель. Пьесы подобныхъ авторовъ наполняютъ полки ихъ шкафовъ и ящики ихъ столовъ. Ни одинъ сколько-нибудь себя уважающій театръ не поставитъ подобной ерунды. Они обречены на голодъ. Ни одна актриса не пригласитъ ихъ въ свой салонъ и не будетъ угощать ихъ бѣлымъ виномъ и печеньемъ. Эти господа принуждены всю свою жизнь толкаться по театральнымъ пріемнымъ, тщетно вымаливая поставить свою пьесу.

1-й полишинель. Я совершенно согласенъ съ тѣмъ, что изволитъ говорить достопочтенный мой другъ г. Полишинель № 2. Что касается меня, то я со своей стороны считаю нашего автора, т. е. автора той самой пьесы, которую мы сейчасъ разыгрываемъ, именно такимъ. Его пьесы никогда не будутъ поставлены ни въ одномъ порядочномъ театрѣ. Какая грубость! Какая наглость! Заставить насъ,

почтенныхъ изъ почтеннѣйшихъ актеровъ принимать участіе въ этой белибердѣ. Такихъ актеровъ, такихъ актеровъ, одно лишь появленіе которыхъ на сценѣ встрѣчается громомъ аплодисментовъ и даетъ хорошіе сборы, такихъ актеровъ, такихъ актеровъ онъ заставляетъ учиться различнымъ глупостямъ, прыгать, скакать и притомъ, какая дерзость, онъ принуждаетъ насъ изображать какихъ то несносныхъ и глупыхъ шутовъ и разыгрывать чепуху, гдѣ нѣтъ здраваго смысла ни на полушку.

1-й скарамушъ. Эй, Полишинель, тебѣ придется плохо. Авторъ, пьесу котораго ты ругаешь, сидитъ здѣсь вблизи отъ насъ, неподалеку, свѣся ноги въ оркестръ.

2-й скарамушъ. Онъ отниметъ отъ тебя всѣ роли.

1-й полишинель. Что онъ говоритъ? Что онъ говоритъ? Вѣдь его пьеса никогда не будетъ представлена на сценѣ. Не боюсь, не боюсь, не боюсь.

2-й полишинель. А я теперь знаю, гг. Скарамуши, почему такъ печаленъ нашъ сентиментальный дуралей. Онъ заразился этою проклятой болѣзнью отъ господина нашего автора, вѣчная и неудачная любовь котораго уже вошла въ пословицу. Неудачная любовь, трплинъ, трплинъ. Охъ, какъ это тяжело! Трплинъ, трплинъ. Охъ, какъ это смѣшно! Трплинъ, трплинъ. Охъ, какъ это глупо! Трплинъ, трплинъ.

1 и 2 полишинели выбѣгаютъ впередъ и, перебивая другъ друга, кричатъ:

Гг. авторы, если вы будете писать пьесы, которыя никогда не будутъ поставлены, то клянемся нашими славными горбами, что васъ никогда не полюбитъ ни одна изъ прекрасныхъ дамъ.

Слышны приближающіеся голоса.

Полишинели и Скарамуши прячутся, закутываясь лентами задняго занавѣса. Меццетино слѣдуетъ ихъ примѣру.

Два капитана входятъ.

1-й капитанъ. Эй, кто здѣсь?

2-й капитанъ. Эй, кто вы?

1-й капитанъ. Я, славный капитанъ, родомъ изъ Неаполя, храбрѣйшій рыцарь изъ всѣхъ рыцарей Бѣлаго свѣта.

2-й капитанъ. Нѣтъ, это я славный капитанъ, а вы лжецъ и обманщикъ. Я, славный капитанъ, родомъ изъ Неаполя, храбрѣйшій рыцарь изъ всѣхъ рыцарей Бѣлаго свѣта. Я въ совершенствѣ изучилъ искусство шпаги. Клянусь чеснокомъ и лукомъ ближайшей таверны и честью моей прабабушки, что на конецъ моей рапиры я посадилъ не одинъ десятокъ негодяевъ и не замедлю точно также поступить съ вами, если вы только еще разъ попытаетесь ухаживать за синьерой Лукреціей.

1-й капитанъ. Какой вы капитанъ! Онъ говоритъ, что онъ капитанъ. Онъ влюбленъ въ синьеру Лукрецію и онъ думаетъ, что онъ можетъ быть настоящимъ капитаномъ, какъ я. Синьера Лукреція. Синьера Лукреція. Синьера Лукреція. Синьера Лукреція. Синьера Лукреція. Настоящій капитанъ лишь тотъ, кто, какъ я, влюбленъ въ синьеру Беатриче. Вы этому не вѣрите. Вы пытаетесь вытащить изъ ноженъ вашу шпагу. Не безпокойтесь и не торопитесь. Вы забыли, что она бутафорская, точно также, какъ и моя. Я думаю, что нашъ съ Вами споръ придется разрѣшить при помощи нашихъ кулаковъ или палокъ Скарамушей.

2-й капитанъ. Какъ вы смѣете такъ нагло говорить о синьерѣ Лукреціи? Ну, что такое синьера Беатриче, синьера Беатриче?...

1-й капитанъ. Наглый лжецъ и хвастунъ. Синьера Беатриче, синьера Беатриче—это все. Когда я прихожу къ ней въ ея домъ...

2-й капитанъ. А васъ туда пускаютъ? Удивляюсь. Вы такъ дымите вашей трубкой, что синьера Беатриче, должно быть, сейчасъ же падаетъ въ обморокъ.

1-й капитанъ. Негодяй! У синьеры Беатриче изумительные волосы. О, какіе волосы, золотистые волосы.

2-й капитанъ. Какой вы капитанъ? Терпѣть не могу золотистыхъ волосъ. У синьеры Лукреціи вотъ волосы. Волосы, черные какъ смоль.

1-й капитанъ. Лжецъ... золотистые волосы.

2-й капитанъ. Вы совсѣмъ не то говорите, что Вамъ слѣдуетъ.

1-й капитанъ. Нѣтъ, не я, а вы не то говорите, что Вамъ надлежитъ.

2-й капитанъ. Я не понимаю, какъ могутъ держать въ театрѣ актеровъ, которые даже не могутъ выучить роли. Знаю, васъ держатъ только по протекціи автора, съ которымъ вы дружны лишь потому, что вы во всемъ съ нимъ соглашаетесь. Я не могу понять только одного, какъ возможно быть славнымъ капитаномъ изъ Неаполя и восхвалять въ угоду какого-то автора золотистые волосы синьеры Беатриче. Вотъ волосы синьеры Лукреціи, это дѣло другое.

1-й капитанъ. Нѣтъ волосы синьеры Беатриче...

2-й капитанъ. Синьеры Лукреціи...

1-й капитанъ. Синьеры Беатриче...

2-й капитанъ. Синьеры Лукреціи...

Капитаны выхватываютъ бутафорскія шпаги и начинаютъ театральный поединокъ, на который сбѣгаются посмотрѣть и любопытные старики-горбуны Полишинели, и благоразумные, но не слишкомъ умные Скарамуши, и даже печальный Меццетино со своею лютней.

Во время поединка капитановъ входитъ сильно разгнѣванная Смеральдина.

Смеральдина. Плуты, бездѣльники, пролазы! Кричу, зову, бѣгаю по улицамъ, опять кричу, опять зову, опять бѣгаю по улицамъ. А васъ нигдѣ не найти. Гдѣ вашъ безпутный хозяинъ? Гдѣ Арлекинъ, точно такой же бездѣльникъ, какъ и вы? Гдѣ Арлекинъ? гдѣ Арлекинъ, гдѣ Арлекинъ?

Слѣдуетъ музыка.

Пѣсенка слугъ:

Эй Арлекинъ, эй Арлекинъ.
Скорѣй домой спѣшите.

Нашъ господинъ, нашъ господинъ,
Домой скорѣй идите.

Смеральдина и слуги уходятъ.

Пантомима.

Арлекинъ выходитъ медленно и съ надлежащей трогательностью разсказываетъ публикѣ, что съ нимъ произошло несчастье. Онъ проигралъ въ карты и деньги, и шляпу съ заячьимъ хвостомъ, и шитый серебромъ камзолъ, и табакерку съ каменьями, и кольцо, и палку съ золотымъ набалдашникомъ.

Арлекинъ выворачиваетъ карманы, которые пусты, и клянется, что никогда не будетъ играть въ проклятую бассету.

Смеральдина выходитъ, замѣчаетъ Арлекина, и сильно разгнѣванная, спрашиваетъ его, гдѣ онъ былъ ночью.

Арлекинъ молчитъ. Смеральдина еще разъ спрашиваетъ. Арлекинъ молчитъ.

Смеральдина, выведенная изъ себя, хватаетъ за руку Арлекина и спрашиваетъ его въ третій разъ.

Арлекинъ, видя, что ему не избѣжать непріятнаго разговора, принявъ видъ благочестиваго человѣка, говоритъ, что эту ночь онъ провелъ въ обществѣ почтенныхъ, добродѣтельныхъ людей въ разсужденіяхъ о человѣческихъ слабостяхъ, и показываетъ Смеральдинѣ, въ доказательство своей правоты, трактатъ о морали.

Смеральдина беретъ книгу, а изъ нея вдругъ вываливается колода картъ.

Смеральдина все сразу понимаетъ и начинаетъ бить Арлекина. Тотъ ей подчиняется.

Смеральдина не хочетъ жить съ Арлекиномъ, требуетъ развода и говоритъ:

„А я пойду къ судьѣ“.

Смеральдина уходитъ.

Арлекинъ сидитъ печальный.

Кампаньели. Г. Арлекинъ, г. Арлекинъ, не надо быть такимъ печальнымъ. Бѣда, смѣю увѣрить васъ, со-

всѣмъ небольшая. Смеральдина погнѣвается день, другой, а затѣмъ ей, какъ женщинѣ, наскучитъ это праздное занятіе и она, навѣрное, васъ проститъ. А для того, чтобы вы не скучали, добрѣйшій и милѣйшій г. Арлекинъ, я сочинилъ веселую музыку, которая, я надѣюсь, исцѣлитъ васъ отъ вашей печали.

Музыкантъ оркестра, вмѣшиваясь въ разговоръ Кампаньели съ Арлекиномъ. Достопочтенный maestro. Осмѣлюсь замѣтить вамъ, что г. Арлекина мало растрогаетъ ваша веселая музыка. Не подумайте, ради Бога, что я плохо говорю о вашей музыкѣ. Она сама по себѣ превосходна. Варіаціи основной темы показываютъ, что Вы большой мастеръ, но, изволите ли видѣть, г. Арлекинъ—игрокъ въ карты. Ему помочь только сможетъ такой-же игрокъ, какъ онъ: т. е. я. Г. Арлекинъ, развеселитесь. Счастье должно перемѣниться. Вотъ колода картъ. Чтобы игра была непродолжительной, мы ограничимъ время. Когда оркестръ сыграетъ ритурнель, мы прекратимъ игру.

Авторъ. Ну, почтеннѣйшій, полно говорить вздоръ. Хорошо мы знаемъ, какъ вы будете играть въ бассету четверть часа. Вы будете играть до самаго утра, утомите публику и актеровъ, и моя пьеса и на этотъ разъ останется недоигранной. Бросьте вашу затѣю, г. контрабасистъ, и садитесь на ваше почтенное мѣсто въ оркестрѣ. А вамъ, г. Кампаньели, я дѣлаю выговоръ. Вы распустили своихъ музыкантовъ. Такъ нельзя работать въ театрѣ. А вы, г. Арлекинъ, не придавайте большого значенія гнѣву вашей жены г-жи Смеральдины. Вы все хватаетесь за сердце и разыгрываете сцену нѣжной любви. Вы думаете, что это необычайно ново и интересно. Во первыхъ — это не ново и въ достаточной мѣрѣ уже всѣмъ наскучило; во вторыхъ—сцену нѣжной любви вы дѣлаете технически очень плохо, и каждый изъ зрителей понимаетъ, что передъ нимъ сидитъ не знатный кавалеръ, а размалеванная деревянная кукла; въ третьихъ—вы все время бормочете про себя: любовь, любовь, любовь. Ныть по этому поводу въ наше время могутъ лишь

такіе дураки, какъ полишинели. Я и самъ былъ влюбленъ. Въ теченіи одной ночи: я вѣшался. Меня сняли съ веревки. Топился. Меня вытащили изъ пруда. Травился, но мнѣ знакомый аптекарь далъ вмѣсто яда хорошую порцію ревеня. И послѣ всего этого, вы видите, г. Арлекинъ, я живъ, здоровъ и бодръ. Въ четвертыхъ — во всей этой исторіи вы сами виноваты. Зачѣмъ вы женились? Зачѣмъ вы женились? Не я ли Вамъ тысячу разъ говорилъ, что Вамъ не слѣдуетъ дѣлать подобныхъ глупостей. Но, вы прескверный человѣкъ, какъ и всякій актеръ, все время были недовольны вашей ролью. На всѣхъ репетиціяхъ вы приставали ко мнѣ. Г. авторъ, г. добрѣйшій авторъ, жените меня не въ концѣ пьесы, а въ ея началѣ. Я исполнилъ ваше желаніе, а теперь вы сами недовольны.

Кампаньели. Но, г. авторъ, не надо такъ сердиться. Не надо такъ сердиться. Зачѣмъ еще больше огорчать г. Арлекина. Вспомните, вы сами были молоды. Вы сдѣлали цѣлый рядъ ошибокъ въ жизни. Сжальтесь-же надъ г. Арлекиномъ, г. авторъ. Примирите его со Смеральдиной и закончите интермедію вполнѣ благополучно, безъ всякаго конфликта. Объ этому прошу я васъ, я, Кампаньели, честнѣйшій семьянинъ.

Кампаньели взмахнулъ палочкой. Его оркестръ играетъ менуэтъ.

Пантомима.

Танцовщикъ и танцовщица выходятъ. Они сейчасъ будутъ танцовать „Colin-Maillard“.

Арлекинъ ползетъ въ сторону боковыхъ кулисъ и завертывается въ складкахъ перваго занавѣса.

Танцовщикъ и танцовщица начинаютъ исполнять свой номеръ программы. Онъ хочетъ поцѣловать ее. Она ему вѣжливо и вполнѣ учтиво отказываетъ въ этомъ. Она потихоньку кличетъ Арлекина и вмѣстѣ съ нимъ на глаза своего кавалера одѣваетъ повязку, повязку длинную, какъ бѣлыя перчатки балаганнаго Пьеро.

Танцовщица и Арлекинъ, пользуясь безпомощнымъ положеніемъ третьяго партнера, весело проводятъ время, танцуя менуэтъ.

Арлекинъ затѣмъ отходитъ въ сторону. Танцовщица снимаетъ повязку со своего кавалера.

Тотъ раздосадованъ и гнѣвенъ. Она его утѣшаетъ и уходитъ вмѣстѣ съ нимъ, посылая сердечный привѣтъ Арлекину.

Арлекинъ благодаритъ Кампаньели и его оркестръ за веселую музыку, а въ сторону автора посылаетъ нѣсколько непріятныхъ жестовъ.

Арлекинъ разсказываетъ публикѣ, что его печаль мало по малу проходитъ.

Арлекинъ уходитъ.

Maestro Кампаньели, польщенный одобреніемъ со стороны Арлекина, вмѣстѣ со своимъ оркестромъ продолжаетъ играть, не смотря на протесты автора и цѣлаго ряда дѣйствующихъ лицъ, которые руками и ногами совѣтуютъ ему прекратить, хотя бы и на время, это весьма пріятное для него, но не для другихъ занятіе.

Слѣдуетъ вторая картина интермедіи.

Неистовые, увѣренные въ себѣ встрѣчаются два капитана итальянской комедіи.

1-й капитанъ. Опять я встрѣчаю этого негодяя.

2-й капитанъ. Умри, презрѣнный!

1-й капитанъ. (Отражая ударъ своей бутафорской шпагой и прыгая по сценѣ). Ого, ого, ого, ого, какъ онъ самоувѣренъ. Онъ думаетъ, что я настолько глупъ, что сразу подчинюсь всѣмъ его глупымъ приказаніямъ. Нѣтъ негоднѣйшій. Я ненавижу лжецовъ, философовъ съ доктринами, ученыхъ и торжественныя собранія и засѣданія въ университетѣ, но болѣе всего презираю такихъ хвастуновъ, какъ вы, г. мнимый капитанъ (пронзаетъ его бутафорской шпагой).

2-й капитанъ. Спасите. Мое сердце. Я умираю.

1-й капитанъ. Если вы согласитесь признать, что волосы синьеры Лукреціи превосходятъ своей красотой

волосы синьеры Беатриче, то вы можете встать и спокойно пойти себѣ за кулисы ожидать вашего слѣдующаго выхода.

2-й капитанъ. Что? Волосы синьеры Лукреціи! Волосы синьеры Лукреціи? Простодушный простецъ! Вы совсѣмъ отсталый человѣкъ. Вы ничего не понимаете на жизненномъ пути. Вы сражаетесь за честь волосъ вашей донны, а я смѣю спросить васъ, вы сами то увѣрены, что волосы синьеры Лукреціи настоящіе волосы, и что она не носитъ парика, изготовленнаго мастерскими руками какого-нибудь итальянскаго цирюльника (вытаскиваетъ черный женскій парикъ изъ подъ плаща). Вы молчите. Вы смущены. Вы побѣждены. Я побѣдилъ. А вѣдь знаю только одно, что золотистые волосы синьеры Беатриче настоящіе волосы и нѣтъ ни у одной прекрасной дамы лучшихъ волосъ, чѣмъ у нея.

Авторъ. Вы говорите глупости и вторгаетесь въ мою роль. Вы будете строго наказаны. Слѣдующій выходъ.

Изъ за кулисъ слышенъ шумъ и вопли бѣднаго Меццетино, котораго бьютъ озлобленные Полишинели и благоразумные, но не слишкомъ умные Скарамуши.

Меццетино. Гдѣ моя лютня? Гдѣ моя лютня? Они разбили ее. Капитаны, помогите. На помощь, на помощь!

Капитаны имѣютъ намѣреніе защитить Меццетино, но, разсудивъ, что имъ двоимъ придется имѣть дѣло съ четырьмя, принимаютъ только благородныя позы защитниковъ.

1-й капитанъ. За что вы бьете Меццетино!

2-й капитанъ. Негодяи и трусы. Четверо на одного.

1-й капитанъ. Это не честный поединокъ!

2-й капитанъ. За что вы его бьете?

Меццетино. Я не знаю, почему они меня бьютъ. Я имъ ничего дурного не сдѣлалъ. Я не воровалъ леденцовъ, я не ломалъ старинныхъ часовъ въ вашей гостиной.

1-й скарамушъ. Онъ не воровалъ леденцовъ.

2-й скарамушъ. Онъ не ломалъ старинныхъ часовъ.

1-й полишинель. О какой хитрецъ! нашъ сентиментальный дуралей! Онъ не воровалъ леденцовъ. Онъ не ломалъ старинныхъ часовъ въ нашей гостиной.

2-й полишинель. Онъ укралъ нашу честь. Запятналъ наше доброе имя.

Капитаны и Скарамуши чуть не умерли со смѣху. Они уже катаются по полу, стараясь всѣми силами сдержать себя.

1-й капитанъ. Честь у этихъ плутовъ!

2-й капитанъ. Доброе имя Полишинелей!

1-й скарамушъ. Меццетино отнялъ роль молодого человѣка у этихъ стариковъ, почтенныхъ актеровъ, въ новой пьесѣ!

2-й скарамушъ. Онъ ухаживалъ за ихъ женами, онъ пѣлъ подъ окнами ихъ домовъ серенаду!

Оба капитана. Браво, Меццетино, браво, Меццетино! Меццетино сбрасываетъ свой балаганный балахонъ.

Меццетино. Капитаны! Скарамуши! Поймите меня и простите меня за мой необдуманный шагъ. Капитаны, Скарамуши, какъ я радъ, какъ я радъ! Къ концу пьесы я исцѣлился отъ страшной болѣзни неудачной любви и сталъ весельчакомъ. Какъ ярко горятъ свѣчи въ люстрахъ! Какъ сладко и томно играетъ оркестръ Кампаньели! Спасибо автору, который въ отличіе отъ другихъ авторовъ заставилъ меня ухаживать не за одной, а за пятью прекрасными дамами.

Какая радость! Какое счастье! Одна неудача смѣняется другой неудачей. Одни глаза смѣняютъ другіе глаза, другіе глаза смѣняются третьими, третьи—четвертыми, четвертые—пятыми. Сидя въ гостиной у одной, всегда помнить о другой...

Недоумѣніе. Меццетино медленно натягиваетъ свой балахонъ, становится снова печальнымъ.

Слышно, какъ звучатъ колокольчики и бубенцы костюма Арлекина.

Капитаны, Полишинели, Скарамуши становятся слугами Арлекина.

Пѣсенка слугъ.

Мы слуги Арлекина.
Мы любимъ господина.
А онъ въ бѣду попалъ,
Всѣ деньги проигралъ.
Вернулся рано утромъ
И встрѣтилъ Смеральдину
Свою свирѣпую жену
. . . . . .
Досталось Арлекину (2)

Слуги танцуютъ.
Арлекинъ входитъ.

Арлекинъ. Я въ бѣду попалъ,
Всѣ деньги проигралъ
Слуги. Мы любимъ господина,
Спасемъ мы Арлекина.

Пантомима.

Слуги сговариваются между собой и находятъ средство выручить своего господина изъ неловкаго положенія.

Капитаны, Скарамуши, Полишинели и Меццетино приносятъ большой письменный столъ, покрытый сукномъ, кресло, связки дѣловыхъ бумагъ, чернильницу, гусиныя перья и печать.

Слуги наряжаютъ Арлекина съ надлежащей серьезностью въ костюмъ Доктора Правъ, а сами на себя напяливаютъ одѣянія клерковъ.

Смеральдина входитъ и отдаетъ поклонъ судьѣ, который ея не замѣчаетъ. Судья занятъ разборомъ неотложныхъ дѣлъ.

Изъ рукъ слугъ въ другія руки слугъ плывутъ дѣловыя бумаги.

Судья еле поспѣваетъ ихъ подписывать. Стоящій за нимъ Клеркъ (Меццетино) все время къ бумагамъ прикладываетъ печать.

Смеральдина пытается подойти къ Арлекину съ разныхъ сторонъ, но море бумагъ служитъ каждый разъ помѣхой.

Наконецъ Смеральдина, выведенная изъ себя необычайною дѣловитостью судьи, бросается несмотря на всѣ препятствія къ Арлекину. Меццетино бросаетъ въ нее груду рукописей, вытащенныхъ имъ изъ корзины.

Авторъ. Что они дѣлаютъ? Что дѣлаютъ со мной актеры? О, горе мнѣ, это мои рукописи еще неигранныхъ нигдѣ пьесъ.

Слуги поспѣшно уводятъ автора со сцены.

Слѣдуетъ сцена Арлекина со Смеральдиной.

Смеральдина объясняетъ свою просьбу судьѣ о разводѣ ея съ ея мужемъ, негоднымъ картежникомъ Арлекиномъ. Судья продолжаетъ писать.

Смеральдина вытаскиваетъ судью на просценіумъ и еще разъ объясняетъ ему свою просьбу

Судья соглашается развести ее съ ея мужемъ, негоднымъ картежникомъ Арлекиномъ, только при одномъ условіи: если она его (судью) поцѣлуетъ.

Смеральдина послѣ нѣкотораго замедленія исполняетъ его желаніе.

Арлекинъ сбрасываетъ съ себя мантію Доктора Правъ и въ манерѣ преувеличеннаго негодованія говоритъ ей: „Негодница попалась!“

Смеральдина сконфужена. Она готова простить Арлекина, если только онъ ее проститъ.

Оркестръ Кампаньели заигралъ веселую музыку. Бенгальскіе огни. Невидимыя руки съ Арлекина и Смеральдины снимаютъ костюмы „маркиза“ и „маркизы“, и они появляются передъ публикой въ традиціонныхъ одѣяніяхъ персонажей итальянской комедіи. Парики Арлекина и Смеральдины взлетаютъ наверхъ при помощи системы очень тонкихъ бичевокъ.

Арлекинъ и Смеральдина изъясняются другъ другу въ любви и танцуютъ заключительный танецъ.

Какъ только они приблизились другъ къ другу, раздаются звуки грома. Молнія. Свѣчи въ люстрахъ потухли. Освѣщенная факелами слугъ изъ подъ стола выростаетъ фигура третьяго, маска итальянской импровизованной комедіи— Бригеллъ. Онъ пытается разъединить сердца влюбленныхъ.

Арлекинъ. Бригеллъ—противникъ Арлекина,
Всегда онъ любитъ Смеральдину.

Смеральдина. Намъ надоѣли ссоры, трагедіи
Здѣсь мѣсто одной интермедіи.

Оба. Подъ столъ залѣзетъ пусть противный итальянецъ,
Въ награду еще разъ вамъ спляшемъ старый танецъ.

Публика согласна принять предложеніе актеровъ. Бригеллъ лѣзетъ подъ столъ. Свѣчи въ люстрахъ снова горятъ. Слуги съ факелами исчезли.

Арлекинъ и Смеральдина танцуютъ тотъ же самый танецъ, который незадолго до этого времени танцовали, но танцуютъ его они въ болѣе быстромъ темпѣ, чему способствуютъ: дирижерская палочка Кампаньели и ловкость рукъ музыкантовъ его оркестра.

Когда Арлекинъ и Смеральдина кончили свой танецъ, раздается громъ и молнія, но только не на сценѣ, а въ оркестрѣ. Свѣчи пытаются погаснуть, но не гаснутъ.

Робко и неувѣренно изъ подъ стола вылѣзаетъ Бригеллъ. Арлекинъ и Смеральдина его уже не испугались. Они зовутъ слугъ, которые палочными ударами и щипками прогоняютъ его прочь.

Арлекинъ и Смеральдина обращаются къ публикѣ съ „plausum date".

Мы просимъ васъ, какъ снисхожденье,
Похлопать намъ на заключенье.

Продолжаютъ танцовать заключительный танецъ. Увлеченные ихъ танцемъ, на сцену вылѣзаютъ: Кампаньели и музыканты его оркестра, одинъ за другимъ. Когда въ оркестрѣ осталась всего одна скрипка, за сценой вдругъ раздаются громкіе звуки музыки. Сразу становится яснымъ, что

оркестръ все время игралъ за сценой, а Кампаньели и его музыканты—всего лишь артисты, волей автора и режиссера пересаженные въ оркестръ.

Всѣ находящіеся на сценѣ оживленно танцуютъ. Внезапно выбѣгаютъ Брюскамабиль и Гаргиль.

Брюскамабиль. Маленькая партія бассеты (bis).

Гаргиль. Кто хочетъ играть въ бассету (bis).

Гаргиль и Брюскамабиль скоро понимаютъ, что они на сцену попали несвоевременно.

Брюскамабиль. Какая наглость. Гдѣ авторъ, гдѣ авторъ, написавшій эту чепуху, гдѣ нѣтъ ни смысла, ни веселья.

Арлекинъ. Простите, это неправда. Веселье есть. Потому, что я и нѣжно любимая жена Смеральдина весело и смѣшно танцуемъ монферини.

Гаргиль. Что онъ съ нами сдѣлалъ. Вы подумайте, что онъ съ нами сдѣлалъ. Онъ жестоко надсмѣялся надъ нами. Насъ, уважаемыхъ публикой и театральнымъ начальствомъ актеровъ, онъ заставилъ придти въ театръ до начала пьесы, заставилъ одѣться въ шутовскій костюмъ и загримироваться.

Брюскамабиль. Онъ одурачилъ насъ. Мы, почтенные актеры, въ его пьесѣ оказались простыми фигурантами.

Брюскамабиль и Гаргиль бѣгаютъ по сценѣ, отыскивая автора. Полишинели и Скарамуши стали колотить Меццетино. Капитаны опять спорятъ между собою о синьерѣ Лукреціи и синьерѣ Беатриче. Арлекинъ и Смеральдина уже опять поссорились.

Авторъ (задвигаетъ занавѣсъ и старается перекричать актеровъ, начавшихъ разыгрывать интермедію сызнова). Почтеннѣйшая публика. Моя пьеса осталась недоигранной не по моей винѣ, а исключительно по винѣ актеровъ, не захотѣвшихъ подчиняться моей волѣ. А знаете что, прекрасныя дами и благородные кавалеры, приходите на завтра снова въ нашъ театръ, по половиннымъ цѣнамъ, какъ наши старые добрые знакомые. Можетъ быть завтра вы и уви-

дите конецъ моей пьесы. Меццетино споетъ вамъ нѣсколько новыхъ пѣсенокъ. Арлекинъ не будетъ такимъ печальнымъ, какъ сегодня. Ночью онъ непремѣнно выиграетъ въ бассету. Но главный козырь моего приглашенія васъ на завтра въ нашъ театръ вотъ каковъ. Можетъ быть завтра въ публикѣ, среди васъ, вы встрѣтите ту прекрасную даму, которой и посвящена моя интермедія. Розыскать ее вы можете по цвѣту ея волосъ. У нея такіе же прекрасные золотистые волосы, какъ и у синьеры Беатриче.

Конецъ интермедіи.

Графъ Карло Гоцци.

ЧИСТОСЕРДЕЧНОЕ РАЗСУЖДЕНІЕ И ПОДЛИННАЯ ИСТОРІЯ ПРОИСХОЖДЕНІЯ МОИХЪ ДЕСЯТИ ТЕАТРАЛЬНЫХЪ СКАЗОКЪ.

Нѣтъ конца тѣмъ, кто, для своего прокормленія, устроилъ себѣ деревни на страстяхъ человѣческихъ. Я не берусь показывать воочію безконечное число различныхъ учрежденій и разоблачать различныя одѣянія, прикрывающія трудолюбивыхъ земледѣльцевъ указанныхъ деревень; показываніе и разоблаченія вышли бы смѣлыми и опасными. Я ограничусь указаніемъ, что въ число этихъ земледѣльцевъ несомнѣнно слѣдуетъ внести комедіантовъ; это войско становится тѣмъ многочисленнѣе, чѣмъ больше распространяется наслажденіе.

Мы хотимъ смѣяться, плакать и изумляться, видя, какъ на театрахъ притворно изображаются человѣческія и нечеловѣческія приключенія и дѣйствія. Покупая у дверей мѣсто, часто за дорогую цѣну, и испытывая безконечное неудобство, мы сгораемъ отъ желанія въ погонѣ за потрясеніемъ отъ одного изъ этихъ впечатлѣній.

Уже давно была открыта эта плодородная страна въ нашихъ душахъ, и уже давно колонія комедіантовъ ее воздѣлываетъ.

Одна человѣческая раса, называемая поэтами, отчасти подъ вліяніемъ жадности къ похвалѣ народной (и такихъ мало), и отчасти отъ жадности къ наживѣ (и такихъ много), утверждаетъ, что комедіанты должны бы зависѣть отъ ихъ ученаго руководства, чтобы хорошо воздѣлывать такую страну. Невѣжество комедіантовъ считало такое наущеніе неизбѣжнымъ. Мольеръ во Франціи показалъ обратное, и былъ для своей колоніи отличнымъ комедіантомъ и отличнымъ поэтомъ.

Если бы тѣ, которые оказываются хорошими комедіантами, были правильно воспитаны въ наукахъ, то я вѣрю, что въ ихъ средѣ театральная поэзія пустила бы ростокъ, и у нихъ не было бы нужды во вспомогательныхъ войскахъ, которыя подклевывали бы у нихъ половину бѣднаго плода ихъ трудовъ.

Они принимали бы произведенія знаменитыхъ поэтовъ, чтобы почтить ихъ и чтобы доставить имъ, съ пользою для себя, фондъ народныхъ рукоплесканій; но они не стали бы принимать такъ называемыхъ правильныхъ рыночныхъ произведеній, чтобы дать поэтамъ ихъ маленькій заработокъ цѣной необходимости умереть на больничной койкѣ на старости лѣтъ.

Нѣтъ недостатка въ частныхъ залахъ большихъ щедрыхъ синьоровъ для представленія однихъ—не должно бы быть въ Италіи недостатка въ общественныхъ театрахъ съ комедіантами, которыхъ держатъ на жалованьи патроны, для представленія другихъ, чтобы можно было достойнымъ образомъ представлять эти театральныя произведенія, называемыя правильными, съ должнымъ вознагражденіемъ авторамъ.

Достойнымъ талантамъ надо покровительствовать, ихъ надо ободрять, рукоплескать имъ, вознаграждать ихъ; но награда благородному искусству должна выходить ихъ рукъ большихъ синьоровъ, а не отъ той толпы жалкихъ личностей, которыя, хотя тощихъ плодовъ ихъ усилій и хватаетъ на вознагражденіе поэтамъ, приносятъ себѣ вредъ, чтобы покрыть писателей постыдной и самой дешевой одеждой.

Объясняю, что я говорю объ Италіи, которая такъ богата труппами комедіантовъ, оспаривающими другъ у друга пропитаніе, и гдѣ жатвы комедіантовъ приближаются скорѣе къ скудости, чѣмъ къ богатству. Эти бѣдные люди, вынужденные три или четыре раза каждый годъ искать разныхъ убѣжищъ, чтобы устроить свою птичью ловлю, постоянно истребляются и разоряются длинными путешествіями, обременительнымъ управленіемъ ихъ безконечными приборами и необходимой благопристойностью одежды.

Импровизованная комедія, такъ называемая Commedia dell'arte, была всегда всего полезнѣе для итальянскихъ труппъ комендіатовъ. Она существуетъ триста лѣтъ. Во всѣ времена съ нею боролись, и она не погибла. Кажется невозможнымъ, чтобы нѣкоторые люди, которые въ наши времена считаются авторами, не замѣчали смѣшныхъ фарсовъ, принижая свою серьезность для шутливаго гнѣва противъ Бригеллы, Панталоне, Доктора, Тартальи, Труффальдино. Этотъ гнѣвъ, похожій на дѣйствіе излишне выпитаго вина, ясно показываетъ, что Commedia dell'arte существуетъ въ Италіи и существуетъ во всей своей силѣ, къ стыду преслѣдованій, которыя гораздо смѣшнѣе самой Commedia dell'arte; эта истина, удваивая слѣпое раздраженіе

указанныхъ писателей, заставляетъ ихъ впадать въ значительный бредъ, который принуждаетъ ихъ казаться еще болѣе смѣшными. Мы слышимъ, что они говорятъ въ отчаяніи, будто благодаря прекраснымъ реформаторскимъ талантамъ итальянскаго театра, кончились въ Италіи неуклюжія импровизованныя комедіи dell'arte, и упразднены маски этихъ комедій,—и это въ тотъ самый моментъ, когда театръ комедіи dell'arte наполняется публикой больше другихъ, и когда князья приглашаютъ къ своимъ дворамъ маски, чтобы устроить развлеченіе для себя самихъ.

Способные удовлетворить даже возбужденные таланты, проницательные, остроумные и тонкіе люди, представляющіе старинныя маски нашей импровизованной комедіи, при помощи естественныхъ ужимокъ и своей характерной забавной одежды владѣютъ шутовскимъ оружіемъ настолько отмѣченнымъ, точнымъ, ощутимымъ и сильно дѣйствующимъ, что никогда нельзя будетъ уменьшить его дѣйствіе на народъ, который всегда будетъ имѣть право наслаждаться тѣмъ, что ему нравится, и смѣяться тому, что доставляетъ ему удовольствіе, не обращая вниманія на замаскированныхъ Катоновъ, которые не хотятъ, чтобы онъ чувствовалъ удовольствіе отъ того, что ему нравится.

У образованнѣйшихъ французовъ нѣтъ импровизованной комедіи, въ которой подвизалась бы ихъ нація, но у нихъ есть равноцѣнная ей комическая опера. Пьеро, Арлекинъ, Панталонъ, Меццетино, Скапэнъ, Скарамушъ, Докторъ и много другихъ масокъ составляютъ труппу этихъ преувеличенныхъ, удачнѣйшихъ представленій. Эта комическая опера заставляетъ потѣть важность лучшихъ трагедій и шутливую учтивость обдуманныхъ комедій.

Эта нація, ставшая среди насъ благодаря квинтэссенціи культуры страшнымъ регулирующимъ образцомъ до такой степени, что мы всегда безъ удивленія и безъ смѣха можемъ наблюдать французовъ изъ Венеціи, французовъ изъ Падуи, французовъ изъ Милана, французовъ изъ Бергамо и т. д.,— эта нація желаетъ имѣть въ Парижѣ итальянскую импровизованную комедію,—и эта комедія существуетъ тамъ болѣе столѣтія съ привилегіей отъ королевскаго двора.

Бѣгъ вѣковъ и опытъ заставляютъ меня предсказать, что ни импровизованная Commedia dell'arte никогда не угаснетъ, ни маски ея не будутъ уничтожены, если только не закроются театры Италіи.

Нѣтъ никакой другой націи, которая поддержала бы ее. Итальянцы — вотъ единственные отважные умы, сумѣвшіе столько вѣковъ поддерживать этотъ видъ импровизованныхъ спектаклей.

Я смотрю на Италію въ ея театрахъ иначе, чѣмъ смотрятъ холерическіе поэты, скорѣе потому, что не могу покорить эти странные умы, которые представляютъ импровизованную комедію, и не могу сдѣлать ихъ данниками, чѣмъ изъ національнаго усердія.

Я вижу въ импровизованной комедіи итальянскую цѣнность. Я считаю ее увеселеніемъ вида дѣйствительно отличнаго отъ видовъ писанныхъ и созрѣвшихъ представленій. Я одушевляю образованные таланты, чтобы они создавали хорошія правильныя (пьесы), и не называю съ пьянымъ нахальствомъ толпой невѣжественной черни эту благородную аудиторію, такъ какъ собственными своими глазами вижу, что аудиторія на импровизованной комедіи и на предумышленной—та же самая.

Я уважаю отличныхъ комедіантовъ импровизаторовъ гораздо больше, чѣмъ поэтовъ импровизаторовъ, которые, нечего и говорить, вызываютъ удивленіе собраній, тѣснящихся, чтобы ихъ слушать.

За Пилотти, Гарелли, Каттоли, Кампіони, Ломбарди, не заходя во времена болѣе отдаленныя, шли Дербесъ, Коллалти, Цанони, Фьорилли, Сакки и много другихъ. И за этими пойдутъ смѣлые умы, которые, воспитавшись на упражненіяхъ въ импровизованной комедіи, поддержатъ ее. Они будутъ доставлять наслажденіе, владѣя остроуміемъ, шутками, остротами, краснорѣчіемъ. Они наскучатъ, если будутъ глупыми, холодными и неуклюжими, какъ и теперь случается со многими, — и тогда ихъ покинутъ; да и въ такъ называемыхъ правильныхъ представленіяхъ у глупыхъ и холодныхъ поэтовъ судьба будетъ не лучше.

Прибыль и пропитаніе итальянской комической труппы, которая должна зависѣть отъ приблизительно двухсотъ шестидесяти представленій, которыя она даетъ каждый годъ, пробѣгая каждые три мѣсяца тѣ итальянскіе города, гдѣ ей соглашаются дать убѣжище, не зависитъ отъ произведенія, ибо чѣмъ болѣе оно приближается къ лучшему, тѣмъ менѣе вообще нравится.

Стойкость и упрямая невозможность награды за изящную словесность въ Италіи всегда будетъ оставлять эту пріятнѣйшую часть Европы, какъ бы она ни была богата очаровательными талантами, безъ такихъ писателей, которымъ посредствомъ изученія человѣческихъ страстей, хитрыхъ приборовъ, истины, здравой морали и силы краснорѣчія удается повсемѣстно обтесывать умы и сдѣлать ихъ въ театрахъ повсемѣстно воспріимчивыми къ изяществу и истинѣ.

Сверхъ того, не слѣпые открыто обнаруживаютъ, что въ ближайшемъ времени несомнѣненъ упадокъ въ видахъ театральныхъ произведеній, которыя творятся писанными. Въ нихъ всегда была необходимой новизна, или, по крайней мѣрѣ, нѣкій видъ обманной новизны, которая ослѣпляла бы, для того, чтобы они имѣли удачу, выгодную для труппъ комедіантовъ.

Подражателямъ комическаго поэта, имѣвшаго счастье понравиться въ театрѣ своими произведеніями, никогда не удастся сравняться въ счастіи съ тѣми, кому они подражали.

Много театральныхъ произведеній г.г. Детушь, Буази и другихъ отличныхъ французовъ, которые послѣдовали школѣ Мольера, безусловно лучше, изящнѣе и тоньше произведеній самого Мольера, и однако имъ во мнѣніи соотечественниковъ зрителей не удалось ни побѣдить впечатлѣнія, оставленнаго Мольеромъ, которому они подражали, ни сравняться съ нимъ.

Эта истина въ настоящее время морочитъ голову французамъ—и они вводятъ въ театры произведенія такого характера, который они называютъ новымъ, а я—нѣтъ, которыя они называютъ драмами, а я назвалъ бы трагикомедіями, такъ какъ я не питаю отвращенія къ старому названію, оставшемуся въ пренебреженіи въ поэтикахъ. Такъ называютъ Беверлей, Scozesi, Eugenie, Уважаемыхъ Преступниковъ, Бѣглецовъ и нѣсколько другихъ подобныхъ произведеній въ ихъ театрахъ.

Или желаютъ сочинить совершенное произведеніе для образованныхъ умовъ, которое живетъ въ книгѣ до безсмертія, или желаютъ искать счастья бѣдныхъ итальянскихъ

комедіантовъ въ произведеніяхъ, которыя сочиняются съ благонравнымъ развлеченіемъ нашей націи. Если у нихъ не будетъ вида новизны, который нравился бы, и если они не отдалятся отъ характера уже видѣнныхъ, или забытыхъ, то ихъ дѣйствіе будетъ или недостаточно, чтобы вызвать барыши, или несчастливо—они провалятся.

Тысяча остроумныхъ споровъ, тысяча отличныхъ мнѣній, которыя украшаютъ книги и которыя можно прочесть о предметахъ театральныхъ, тысяча обвиненій, тысяча защитъ, которыя появляются у писателей о театрѣ античномъ, новѣйшемъ, англійскомъ, французскомъ, испанскомъ, итальянскомъ, всѣ излишни, если принять во вниманіе всегда недолговѣчный театральный спектакль. Соревнованіе доставляетъ хорошее развлеченіе, и писанныя сценическія произведенія всегда испытывали бы нѣкоторый упадокъ, вызывая черезъ короткое время скуку, если бы ихъ не поддерживало ожиданіе произведеній новаго характера.

Это доказываетъ непобѣдимую силу итальянской импровизованной комедіи, поддержанной быстрыми умами и ея шутливыми масками. Это дивное чудовище выходитъ изъ можетъ быть трехсотъ безобразныхъ сюжетовъ, которые обнимаютъ собою выборъ наиболѣе сильныхъ театральныхъ положеній, и шутки наиболѣе испытанныя, утонченныя, ставшія несомнѣнными въ своемъ дѣйствіи отъ повторныхъ пробъ и отъ времени. Она всегда остается той же самою, подвергаясь измѣненію только со стороны тѣхъ различныхъ умовъ, которые ее представляютъ. Подвергаясь во всѣ времена нападеніямъ, она существуетъ болѣе трехъ вѣковъ, и я предоставляю грядущимъ итальянцамъ доказательство ея существованія въ будущемъ.

Нѣкоторые лжецы среди насъ (и этотъ эпитетъ надо понимать только въ отношеніи литературы), которые пользуются обстоятельствами колеблющагося вѣка, погруженнаго въ хаосъ неясностей и лишеннаго всякаго опредѣленнаго вкуса, въ особенности по части изящной словесности, — устроили съ восхитительной смѣлостью собственную лавочку уродливыхъ литературныхъ мнѣній, сужденій и приговоровъ надъ произведеніями духа. Они приказываютъ, а не доказываютъ, что импровизованная комедія не стара, и что единственная старая комедія — это правильная и писанная, прибавляя съ замѣчательной искренностью, что импровизованная комедія получила свое начало во времена упадка изящной словесности въ XVII в.*); изъ этого они исходятъ въ своихъ нападкахъ съ изяществомъ, вовсе не придерживающимся того французскаго воспитанія, которое они восхваляютъ вопреки опытнымъ и честнымъ итальянскимъ комедіантамъ, въ наши дни представляющимъ ее съ большимъ успѣхомъ, чѣмъ въ минувшія времена.

Причина такихъ непристойныхъ ошибокъ въ литературѣ чрезвычайно ясна. Эти лжецы, жадно стремящіеся расширить источники своихъ театральныхъ доходовъ еще при помощи простыхъ переводовъ съ французскаго, безъ всякой заслуги со стороны ихъ безсильныхъ талантовъ, не будучи въ состояніи сдѣлать своими данниками комедіантовъ-импровизаторовъ, хотѣли бы уничтожить ихъ (если бы имъ достаточно было ихъ презирать) и вообще свести итальянскій театръ къ предумышленнымъ представленіямъ, вслѣдствіе

---

*) Pref. alla Collez. delle trad. Caminer. Giorn. Eur. Lett.

чего всѣ комедіанты должны были бы зависѣть отъ никъ, подчиняясь тиранству ихъ жадности и ихъ обольщенія.

Разрѣшенія вопроса о томъ, идетъ ли начало комедіи отъ импровизаторовъ или отъ поэтовъ, я не буду искать ни у евреевъ, ни у грековъ, ни у латинянъ. Ограничиваясь естественнымъ разсужденіемъ, я полагаю, что она получила свое начало скорѣе отъ импровизованнаго, чѣмъ отъ предумышленнаго, но что по причинѣ того, что импровизованное не остается въ записяхъ, а отъ предумышленнаго остаются экземпляры, наши лжецы основываютъ свое неудачное и показное мнѣніе на этой вещественности.

Я говорю о древней комедіи итальянскаго комическаго искусства, которой я оставляю названіе комедіи, такъ какъ наши туземцы признали его за нею, и назову Плавта, Теренція и Мольера не для того, чтобы произвести впечатлѣніе педантизмомъ, а намѣреваясь только открыто и торжественно отдѣлить хорошія, безсмертныя писанныя театральныя произведенія всѣхъ народовъ отъ импровизованнаго театральнаго развлеченія нашихъ итальянскихъ комедіантовъ. Есть ли кто нибудь, кто указалъ бы мнѣ болѣе ясныя выраженія, чтобы лжецамъ осталось только упрекнуть меня въ невѣжествѣ, глупости или лукавствѣ по поводу этого?

Импровизованная итальянская комедія, такъ называемая dell'arte, самая древняя; она древнѣе правильной, писанной итальянской комедіи. Она получила начало въ Ломбардіи, распространилась по всей Италіи, проникла во Францію, гдѣ еще существуетъ. Въ древнее время женщинамъ не разрѣшалось ходить на импровизованную комедію, такъ же какъ всѣми разумными людьми не разрѣшалось имъ ходить на

правильныя комедіи, которыя получили у насъ начало въ XIV вѣкѣ, если исключить нѣсколько безобразныхъ представленій въ риѳмованныхъ трехъ- и восьмистишіяхъ, главнымъ образомъ, духовныхъ, которыя имъ предшествовали. Оба эти рода спектаклей были непристойными. Въ древнихъ писанныхъ итальянскихъ комедіяхъ обсценности можно еще прочесть; отъ обсценностей импровизованныхъ намъ остались только нѣкоторыя традиціи. Эти два вида развлеченій всегда были соперниками. Недавно залы служили въ Италіи помѣщеніями для такихъ спектаклей. Строились театры, размножались, вслѣдствіе этого росли въ числѣ труппы комедіантовъ, и всегда существовало соперничество между этими двумя видами. Денежная выгода принадлежала всегда народной импровизованной комедіи, честь доставалась всегда предумышленной. Вѣка, отполировавшіе народные обычаи, отполировали также обычаи этихъ двухъ видовъ (сценическихъ представленій). При большомъ распространеніи, которое находятъ театры въ Италіи, невозможно найти писанные виды, которые могли бы поддерживать разнообразіе въ спектакляхъ въ теченіе цѣлаго года. Публика скучаетъ, если не находитъ новизны въ характерѣ написанныхъ произведеній, и снова бросается на импровизованную Commedia dell'arte, зрѣлище всегда преувеличенное, веселое и обновляемое въ своихъ діалогахъ живыми умами, которые ее представляютъ. Цекки, Аріосто, Маккіавелли, Каро, Фиренцуола, далл'Амбра, Граццини, называемый Ласка, и много другихъ талантовъ XVI в. вводили въ этомъ вѣкѣ въ Италію предумышленную комедію, подражая латинянамъ. Карнавальная пѣсня маскарада Цанни и Магнифики, составленная Граццини, называемымъ Ласка, сочинителемъ правиль-

ныхъ комедій, около 1540-го и напечатанная во Флоренціи Торрентиномъ въ 1559-мъ году, доказываетъ, что, начиная съ этого времени, итальянская комедія, такъ наазываемая dell'arte, бродила по Италіи со своими масками и претерпѣвала нападенія со стороны правильной комедіи. Нѣтъ необходимости это объяснять; Цанни, первый и второй, это Бригелла и Арлекинъ, а Магнифико — Панталонъ. Нѣкій Кантинелла былъ знаменитымъ комедіантомъ - импровизаторомъ тѣхъ временъ. Вотъ что написалъ Граццини въ своей карнавальной пѣснѣ Цанни и Магнифико [1]):

Говоря по бергамасски и по венеціански
Мы бродимъ повсюду;
И декламировать комедіи—вотъ наше искусство.
Мы, которые сегодня бродимъ вокругъ по Флоренціи,
Какъ вы видите, благословенные господа,
Мы всѣ—Цанни,
Замѣчательные и совершенные декламаторы.
Другіе отборные гистріоны,
Влюбленные, Дамы, Отшельники и Солдаты,
Остались въ помѣщеніи для охраны.
Эти ваши ничтожные комедіанты
Продѣлываютъ для васъ свои filostroccole,
Длинныя и полныя жалобныхъ криковъ,
Которыя даютъ мало смѣха и мало удовольствія.
Такъ что изъ за скуки
Не только мужчинамъ и женщинамъ,

---

[1]) Въ виду особой значительности содержанія этой пѣсни, мы позволяемъ себѣ, въ интересахъ точности, привести и ее, и нижеприведенные стихи въ прозаическомъ переводѣ.

Но надоѣли бы даже столбамъ.
А мы сегодня даемъ представленіе
И расположены появиться тосканцами;
Но въ нашемъ помѣщеніи
Мы будемъ потомъ Бергамасками и Венеціанцами и т. д. [1]).

Въ прошломъ XVII вѣкѣ, вѣкѣ разложенія изящной литературы въ Италіи, все же продолжалось соревнованіе между этими двумя видами; но вслѣдствіе извращенія вкуса у сомнительнаго достоинства сочинителей правильныхъ комедій, импровизованная комедія, присоединяя, соотвѣтственно странной наклонности вкуса того вѣка, экстравагантности къ экстравагантностямъ, стала грознымъ народнымъ спектаклемъ. Мольеръ во Франціи въ этомъ вѣкѣ уже не изгналъ изъ театра Скарамуша и итальянской комедіи масокъ, которыя существуютъ еще въ этомъ королевствѣ, но знаменитымъ сталъ изъ за нѣкоторыхъ своихъ правильныхъ комедій, произведеній дѣйствительно сатирическихъ и очень яркихъ, и по тому времени новыхъ.

Мнѣ нѣтъ надобности говорить, что на итальянскую импровизованную комедію нападали также и въ этомъ вѣкѣ, и что она счастливо существуетъ. Это доказываютъ гнѣвъ литературныхъ лжецовъ и факты.

Губительная склонность нашего вѣка къ роскоши и наслажденію заставила театральные предметы стать предметами угожденія мнѣніямъ (публики). Воздвиглись новые театры, украсились старые. Въ Венеціи, гдѣ открывалось только два комическихъ театра, на протяженіи двадцати пяти лѣтъ открыты четыре, и часто бываютъ открыты пять.

---

[1]) Карнавальныя пѣсни, напечатанныя во Флоренціи.

Театральные писатели размножились, такъ какъ увидѣли, что открыта дверь для нѣкотораго дохода. Оригинальныя сочиненія и переводы съ французскаго наводнили наши сцены. Безконечное число мужчинъ, усталыхъ отъ профессій, въ которыхъ ихъ воспитали отцы, безконечное число женщинъ, которымъ наскучила семейная зависимость, довѣрились въ такомъ количествѣ написанныхъ представленій, обращавшихся въ итальянскихъ театрахъ, своей памяти, своему мужеству или чему-нибудь иному и предались ремеслу комическаго искусства. Комическія труппы, зародившіяся на такомъ основаніи, стали среди насъ неисчислимыми. Нѣтъ ни одной итальянской комической труппы, которая не знала бы, что импровизованная комедія является необходимой для того, чтобы труппа могла существовать своимъ ремесломъ. У всѣхъ есть свои Цанни, свои Магнифики, свои Доктора; тѣ, кто притупился на произведеніяхъ предумышленныхъ, уже борющихся со смертью, не упражняясь въ импровизированной комедіи съ масками, служившей имъ самой сильной поддержкой въ теченіе трехъ вѣковъ, тѣ остаются неудачниками, невыносимыми для аудиторіи, доведенной до тошноты и ставшей неудовлетворимою изъ за цѣлаго потопа новыхъ театральныхъ ожиданій, которыми она была охвачена. Вотъ что въ наши времена называется упраздненіемъ итальянской импровизованной комедіи, спектакля, который, конечно, былъ всегда необходимымъ для нашихъ труппъ и всегда былъ нашей національной цѣнностью.

„Сакки, знаменитый Труффальдино, является въ настоящее время среди итальянскихъ комедіантовъ единственнымъ, кто понимаетъ обстоятельства эпохи и обла-

даетъ искусствомъ хорошо руководить комической труппой, почему плоды его профессіи и не остаются скудными. Онъ держитъ свою труппу изощренной въ импровизованной комедіи и заботится о достаточномъ снабженіи ея людьми, самыми способными для такого представленія; но кромѣ того она у него хорошо снабжена лицами, опытнѣйшими въ декламаціи какой-нибудь хорошей трагедіи, трагикомедіи или комедіи оригинальнаго сочиненія или переводной, которая доставлена ему какимъ-нибудь очаровательнымъ умомъ. Такимъ образомъ онъ даетъ отдыхъ импровизованной комедіи и укрѣпляетъ у нея видъ новизны, такъ что она неизбѣжно съ успѣхомъ существуетъ въ театрѣ на протяженіи цѣлаго года, и оправляется отъ вреда, который ей можетъ принести изученіе, которымъ Италія бредитъ до сего времени. Внутри такихъ укрѣпленій публика образовывается и развлекается, и отъ публики получается то пособіе, которымъ пользуется Сакки; ему несправедливо завидуютъ тѣ комедіанты, которые не знаютъ ни своего ремесла, ни той выгоды, которую можетъ дать это ремесло, если имъ заниматься въ Италіи" [1]).

Тотъ, кто сталъ бы разыскивать причины ложныхъ и смѣшныхъ отзывовъ и нападокъ, которыми осыпаютъ искусство этого почетнаго заслуженнаго комедіанта, любимаго и публикой и его труппой, тотъ нашелъ бы, что они порождены бѣшеной продажностью, подтолкнутой необходимою экономіей, а не ревностью къ итальянской литературѣ, которая никогда ничѣмъ не будетъ обязана пачкунамъ и переписчикамъ.

---

[1]) Предисловіе къ переводу Fajel.

Князья умѣютъ смотрѣть за источниками порчи своихъ народовъ, и если у импровизованной комедіи есть враги изъ-за презрѣнной выгоды, я смогу охотно оказать себѣ честь быть чистосердечнымъ и безкорыстнымъ врачемъ нѣсколькихъ предумышленныхъ представленій. Доводы, которые я приведу, будутъ, конечно, всегда простыми, безъ натянутыхъ софизмовъ и косоглазой метафизики. Доказательство, дитя истины, не нуждается въ этихъ одѣяніяхъ, маскирующихъ обыкновенно ложь отъ истины.

„Я всегда буду остерегаться пачкать нравственныя сцены Адріи постыднымъ образцомъ мерзкихъ, фамильярно серьезныхъ изложеній содержанія; эта новость могла бы дать изобиліе театральныхъ сюжетовъ—не для того, чтобы одушевить, а чтобы заставить покраснѣть какого-нибудь венеціанскаго трагическаго или комическаго писателя.

Для человѣчества, которое болѣе всего склонно удовлетворять собственныя разнузданныя страсти, нечестивые характеры, выводимые на сцену искуснымъ писателемъ и еще болѣе выставленные на свѣтъ утонченной интригой—плохіе учителя, особенно если эти нечестивцы не получаютъ наказанія, соотвѣтствующаго ихъ преступленіямъ; а если это наказаніе будетъ соразмѣрнымъ, то получится зрѣлище, невыносимое для взглядовъ нашихъ человѣколюбивыхъ зрителей“ [1]).

Эти опубликованныя мною положенія, которыя не могутъ встрѣтить сопротивленія въ спорѣ, заставляютъ погрѣшившихъ злоупотребленіемъ ими осуждать другихъ за недостаточно здравую мораль.

---

[1]) Предисловіе къ переводу Fajel.

Я никогда не подумаю, что я включенъ въ число сѣятелей нездравой морали, и не соизволю предполагать это. Я только развлекалъ своихъ соотечественниковъ на театрѣ невинными произведеніями, поддерживая чудесное, неотдѣлимую отъ человѣчества страсть, сильнымъ и скромнымъ пристрастіемъ къ обстоятельствамъ, одѣвая это пристрастіе во все живописное краснорѣчіе, на какое я былъ способенъ,—и ничѣмъ, конечно, вреднымъ; подражаніемъ природѣ, хоть этого и не хотятъ; забавными полетами фантазіи и строгой, часто аллегорической, моралью. Меня обвиняли скорѣе въ слишкомъ суровой морали, чѣмъ въ непристойности. Вотъ лучъ моихъ общихъ принциповъ и моихъ разсужденій передъ народомъ о воспитаніи. Въ моемъ „Королѣ Духовъ“ Зелика спрашиваетъ у рабыни Цирмы, добродѣтельнѣйшей ученицы Цейма, короля Духовъ, кто ее такъ воспиталъ; Цирма отвѣчаетъ такъ:

Кто—я этого не умѣю сказать. Нѣкій старецъ
Съ бѣлой, какъ снѣгъ, бородой, который одѣвался
Также въ бѣлыя одежды, очень суровый.
Онъ воспиталъ меня въ очень бѣдной избенкѣ.
Онъ мнѣ разсказалъ, что однажды
Онъ подобралъ меня въ пеленкахъ на берегахъ рѣки Тигра,
Какъ бы покинутое родителями
Тайное дитя стыда и позора.
Онъ всегда говорилъ мнѣ, что я рождена
Для служенія и для страданій, и что я должна
Покориться волѣ вышнихъ боговъ:
Что святое непостижимое провидѣніе
Все располагаетъ, и что дивное дѣло—

Положеніе Великихъ, и что постепенно
Видѣть, какъ люди вплоть до ничтожной
Черни работаютъ въ подчиненіи у первыхъ—
Это вещь божественная. О, пусть не соблазнятъ тебя,
Часто говорилъ онъ, софистическіе таланты,
Которые коварно свободу
Рисуютъ смертнымъ внѣ этого
Прекраснаго порядка, Небомъ утвержденнаго среди насъ.
Только смущеніе и бѣглецовъ
Вносятъ они въ миръ, и только частыя
Вызываютъ убійства, и кражи, и безбожія,
И даютъ кровь печальнымъ плахамъ.
Почитай, дочь, Великихъ, люби ихъ, и терпи
Въ твоемъ положеніи, какъ бы это ни казалось тяжело.
И подавляй зависть въ своей груди.
Передъ глазами Неба не болѣе пріятно дѣло
Праведное Великихъ, чѣмъ праведный поступокъ
Самыхъ жалкихъ рабовъ, и не болѣе открытъ
Путь къ безсмертію для короля,
Чѣмъ для сына народа. Душа, сильная
Въ страданіи—самая счастливая на землѣ.
Такъ говорилъ мнѣ невозмутимый старецъ,
И невозмутимо соотвѣтственно моей судьбѣ
Онъ продалъ меня въ рабство; и я слишкомъ счастлива,
Если вы считаете меня вѣрной рабой.

Если угодно будетъ посмотрѣть, куда еще идетъ этотъ разсказъ, то легко обнаружится, каковы мои ученія. Мои произведенія печатаются. Надѣюсь, что нѣтъ причинъ защищать мораль, которую я поддерживаю.

Досада на нѣкоторыхъ продажныхъ или энтузіастовъ, за то, что они увидѣли, какъ сопротивляется излюбленная публикой въ театрѣ древняя импровизованная Commedia dell'arte, которая, конечно, не что иное, какъ или—зрѣлище чудеснаго, грубаго и простонароднаго, проведеннаго съ уничтоженіемъ порока и возвеличеніемъ добродѣтели, или преувеличенная пародія нравовъ; остроумная и пріятная; развлеченіе невинное, *дозволенное, опредѣленное, возможное*, исключительная наша національная цѣнность, — эта досада заставляетъ обвинять ее голымъ голосомъ забавнаго презрѣнія, что она—привычка разврата въ *„дѣвушкахъ"*, среди *„невѣстъ"*, среди *„слугъ"* [1]). Никогда не защищая какого-нибудь мимолетнаго неумѣреннаго слова, которое случайно могло бы выскользнуть у комедіанта въ пылу его импровизованныхъ разсужденій, (относительно этого хорошо, если бы кто-нибудь разумно и внимательно слѣдилъ, исправлялъ и наказывалъ) (я не могу понять), какъ можетъ быть вреднымъ для нравовъ развлеченіе [2]) *„прихотливо-забавное грубое"*, и полное экстравагантностей, къ которымъ прибѣгаютъ, по словамъ нашихъ косныхъ преслѣдователей, этого жанра, *„чтобы найти пастбище для глазъ и для ушей"* [3]) только, а не для того, чтобы найти пастбище *для ума и для сердца?*

Я бы очень хотѣлъ, чтобы настолько же легко, насколько легко можно вывести на чистую воду и переубѣдить эти обманные таланты, неудачливо-хитрые, ежеминутно проти-

---

[1]) Prefaz. alla collez. delle tradizioni. Caminer.

[2]) Prefaz. alla tradizion del Fajel.

[3]) Prefaz. alla collez. Caminer.

ворѣчащіе самимъ себѣ, настолько же легко было бы высмѣять тѣхъ, которые, съ цѣлью уменьшить религіозную ревность и набожность, писали, что испаренія, подымающіяся изъ могилъ и холодная сырость, исходящая изъ мраморовъ церквей, образуютъ зловредную атмосферу, которой слѣдуетъ избѣгать. Противъ нихъ можетъ быть было бы недостаточно просто привести опытъ прежнихъ вѣковъ, когда церкви усердно посѣщались, и это во времена минувшія было всегда полезно. Кругъ человѣческой жизни, который со дня, когда были выстроены наши храмы, и когда въ нихъ стали хоронить нашихъ покойниковъ, оставался тѣмъ же самымъ, можетъ быть, болѣе продолжителенъ у благочестивыхъ посѣтителей храмовъ, чѣмъ у нечестивыхъ развратниковъ, которымъ наскучило созерцаніе этихъ священныхъ оградъ. И могло бы принести только пользу прилежное наблюденіе за нравами и за поведеніемъ тѣхъ, кто, въ гнѣвѣ на узы религіи, ставящія нѣкоторыя препятствія ихъ разнузданнымъ желаніямъ, искушаютъ слабое человѣчество даже ужасами нечестиво ревностныхъ напоминаній о тѣлесномъ здравіи.

Перевелъ К. А. ВОГАКЪ.

(Продолженіе слѣдуетъ).

КЪ ИСТОРІИ СЦЕНИЧЕСКОЙ ТЕХНИКИ COMMEDIA DELL'ARTE.

IV.

Сегодня послѣ сравнительно долгаго перерыва возобновляя бесѣду съ Вами, я намѣренъ ознакомить Васъ съ цѣлымъ рядомъ вопросовъ, разрѣшенія которыхъ требуетъ сценическій методъ изученія артистической техники commedia dell'arte и которые, какъ таковые, являются необходимымъ условіемъ для устройства и возсозданія импровизованныхъ спектаклей.

Весьма часто приходится слышать, какъ отъ людей, занимающихся исторіей западно-европейскаго театра, такъ и отъ людей интересующихся новымъ театромъ вообще, что „commedia dell'arte"—есть явленіе случайное, пріуроченное къ опредѣленной эпохѣ, возникшее при извѣстныхъ условіяхъ.

Успѣхъ и пышный расцвѣтъ итальянской комедіи масокъ въ XVII в. они объясняютъ только наличностью существованія ряда значительныхъ комическихъ талантовъ. которые, изображая въ теченіе долгаго времени опредѣленные сценическіе блики, такъ сжились съ ними и настолько хорошо ихъ изучили, что писанный текстъ для нихъ сталъ

излишнимъ, и они замѣнили его словесной импровизаціей.

Это опредѣленіе, не говоря уже о его поверхностности, отмѣчено крайней неопредѣленностью и не затрагиваетъ самой сущности итальянской комедіи масокъ—принципа сценической игры „ex improviso“, поэтому я прошу Васъ въ занятіяхъ со мною разсматривать импровизованную комедію въ планѣ сценической техники, только какъ свободное комбинированіе вполнѣ опредѣленнымъ количествомъ театральныхъ пріемовъ.

Подобное разсматриваніе въ связи съ выясненіемъ тѣхъ условій, при которыхъ возникаютъ вышеупомянутые театральные пріемы, дастъ Вамъ возможность уяснить себѣ принципъ игры „ex improviso“.

Центръ тяжести въ импровизованныхъ итальянскихъ спектакляхъ лежалъ на четырехъ маскахъ итальянской комедіи, т. е. на четырехъ постоянныхъ актерахъ, которые представляли собою запечатлѣнные долголѣтней традиціей наиболѣе сценически-острыя театральныя фигуры.

Къ четыремъ постояннымъ маскамъ присоединялось то или иное число второстепенныхъ персонажей, въ зависимости отъ цѣлаго ряда условій: отъ богатой или бѣдной наличности артистическихъ силъ данной труппы, отъ той мѣстности, гдѣ происходилъ спектакль, отъ того театральнаго помѣщенія, гдѣ разыгрывалась пьеса и т. д. Четыре маски и второстепенные персонажи представляли собой тотъ сценическій матеріалъ, который регулировался традиціонными схемами („сцена ночи“, „сцена въ городѣ“ и т. д.,) т.е. совокупностью тѣхъ или иныхъ сценическихъ положеній и взаимоотношеній.

Сюжетъ сценарія, обыкновенно являвшійся въ то же время и названіемъ комедіи, съ одной стороны устанавливалъ извѣстный порядокъ слѣдованія традиціонныхъ схемъ, зависящій отъ чередованія четнаго или нечетнаго числа дѣйствующихъ лицъ, а съ другой ограничивалъ число актерскихъ трюковъ, тѣмъ самымъ опредѣляя стиль и характеръ даннаго представленія.

Эта формальная сторона итальянскаго импровизованнаго спектакля, представляя собою вполнѣ закономѣрное сочетаніе и перемѣщеніе цѣлаго ряда отдѣльныхъ самостоятельныхъ элементовъ, была одухотворена идеей любви актеровъ къ своимъ дамамъ, идеей, дающей новое пониманіе конфликту молодыхъ любовниковъ со стариками и вносящей въ то же время въ театръ атмосферу влюбленности, при наличности которой очередная острота Zanni являлась равноцѣнной изрѣченію оракула, а забавное бѣгство изъ окна своей возлюбленной перваго любовника предвѣщало трагическую катастрофу для влюбленныхъ.

V.

Затѣмъ, приступая къ изложенію основныхъ принциповъ сценической техники итальянской комедіи, я позволяю себѣ еще разъ напомнить Вамъ, что моей задачей служитъ не реставрація сценическихъ пріемовъ итальянскихъ актеровъ, а реконструкція ихъ, произведенная при помощи обобщенія, реконструкція, представляющая собою первое и необходимое условіе для устройства современнаго импровизованнаго спектакля.

Прежде всего наличность цѣлаго ряда акробатическихъ номеровъ въ спектакляхъ итальянской импровизованной ко-

медіи требуетъ отъ ея исполнителей чрезвычайной устойчивости. Таковая, мнѣ кажется, можетъ быть пріобрѣтена Вами посредствомъ усвоенія особаго типа сценической походки, хорошо извѣстной въ практикѣ театральныхъ школъ XVII в., и которую я бы назвалъ „кроазада". Сущность ея заключается, въ томъ, что ноги, поставленныя въ любой моментъ другъ къ другу пятками, образуютъ собою уголъ, не менѣе чѣмъ прямой, и что во время хода положеніе ступней ногъ по отношенію другъ къ другу является взаимно перпендикулярнымъ. Эта походка, регулируемая движеніемъ рукъ, пріучаетъ къ устойчивости и способствуетъ развитію отчетливости походки.

Подобная однотипная походка къ тому же облегчаетъ частыя перемѣщенія дѣйствующихъ лицъ относительно другъ друга, происходящія въ импровизованной комедіи по ихъ собственной иниціативѣ.

Формула четырехъ постоянныхъ масокъ должна имѣть опредѣленное сценическое истолкованіе.

Исполнитель той или иной маски долженъ въ движеніяхъ строго придерживаться своего рисунка; рисунокъ этотъ долженъ быть выработанъ имъ самимъ въ зависимости отъ характера его маски и отъ индивидуальныхъ особенностей его тѣла.

Я считаю своимъ долгомъ предупредить Васъ, когда Вы приступите къ этой работѣ, не особенно увлекайтесь матеріаломъ иконографическаго характера. Вы легко можете принять за основное въ вашемъ рисункѣ то, что на самомъ дѣлѣ является результатомъ живописнаго канона, а не принципомъ сценическаго движенія.

Характерной особенностью перемѣщенія на сценической площадкѣ маски Арлекина, мнѣ кажется, долженъ служить быстрый бѣгъ, уравновѣшиваемый движеніемъ рукъ, то весело и радостно поднятыхъ вверхъ, то опущенныхъ, какъ плети, внизъ.

Основу движеній скряги Панталона должна составлять та индюкообразная походка, которая такъ отчетливо обрисовывается, когда онъ начинаетъ „строить куры", улещивая Смеральдину.

Бригеллъ прежде всего ученый лакей, а затѣмъ уже пролаза и плутъ. Лакейство Бригелла лучше всего можетъ быть обозначено его мелкими, частыми шажками въ припрыжку.

Ученый педантъ, ученѣйшій докторъ изъ Болоньи, всю жизнь просидѣлъ за книгами. Ничему не научился, но ходитъ преважно, слегка ковыляя, и имѣетъ всегда самодовольный видъ.

Остальные персонажи итальянской комедіи имѣли также свои отличительные признаки, по которымъ зрительный залъ безошибочно могъ опредѣлить, какое именно дѣйствующее лицо появилось въ данное время на сценѣ.

Храбрый капитанъ, родомъ изъ Неаполя, пройдоха и хвастунъ, ведущій свое происхожденіе отъ „хвастливаго воина" Плавта сразу узнавался публикой по преувеличенно гордой осанкѣ, длинной шпагѣ и долгимъ разсужденіямъ о „чести", взятымъ имъ напрокатъ у испанцевъ.

Молодые любовницы, дочери стариковъ Доктора и Панталона, влюбленныя безъ ума въ бѣдныхъ, но благородныхъ молодыхъ людей, при каждомъ своемъ новомъ появленіи передъ публикой разсказывали ей о своей неутѣшной любви,

прикладывая, въ манерѣ преувеличенной пародіи, свои руки къ сердцу.

Смеральдина, утратившая свое инфернальное происхожденіе, достойная подруга Арлекина, замѣнила свое полученное изъ ада волшебное кольцо бубномъ, удары котораго всегда возвѣщали ея скорое появленіе на сценѣ.

Вотъ эти характерныя особенности каждой маски и каждаго персонажа должны быть Вами хорошо изучены и въ достаточной степени усвоены. Только при этомъ условіи передъ Вами открывается новая задача, которую Вы должны сами разрѣшить въ зависимости отъ вашихъ индивидуальныхъ способностей и отъ вашихъ сценическихъ склонностей и вкусовъ.

Выборъ той или иной маски, или того или иного персонажа—вотъ та первая отвѣтственная задача, которая предлагается на Ваше разрѣшеніе.

Только ознакомившись со всѣми характерными особенностями и деталями всѣхъ масокъ и всѣхъ персонажей, Вы можете сдѣлать подобный выборъ.

Знаніе каждымъ исполнителемъ импровизованнаго спектакля всѣхъ техническихъ пріемовъ другихъ исполнителей существенно важно еще потому, что въ значительной степени облегчаетъ первичную основу этого спектакля — умѣніе слѣдить за своими партнерами и быть всегда наготовѣ передать имъ въ подходящій для этого моментъ дальнѣйшую сценическую иниціативу.

Подобное же знаніе каждымъ исполнителемъ всѣхъ техническихъ пріемовъ другихъ исполнителей очень упрощаетъ, кажущійся на первый взглядъ очень сложнымъ, мотивъ переодѣванія, столь излюбленный итальянцами, въ силу того,

что каждый актеръ можетъ въ данную минуту, перемѣнивъ костюмъ, вмѣстѣ съ тѣмъ и перемѣнить характерныя особенности одной маски на другую.

Несомнѣнно, что самымъ труднымъ техническимъ пріемомъ итальянскихъ актеровъ было умѣніе слѣдить за своими партнерами. Конечнымъ результатомъ пользованія этимъ пріемомъ на практикѣ, повидимому, въ большинствѣ случаевъ былъ „подвохъ", когда актеръ возложенную на него задачу передавалъ чисто механически своему товарищу.

Первичное же начало этого пріема сообщало актеру необходимую напряженность, широко пользуясь которой онъ былъ въ состояніи съ одной стороны, играя свою роль, въ тоже самое время слѣдить за дѣйствіемъ остальныхъ персонажей на сценѣ, а съ другой въ немъ вырабатывалось умѣніе согласовать свои движенія съ движеніями другихъ актеровъ, на опредѣленныя ихъ сценическія взаимноотношенія отвѣчать опредѣленной же комбинаціей сценическихъ трюковъ, и въ концѣ концовъ онъ пріучался безошибочно опредѣлять моментъ напряженнаго дѣйствія, когда ему приходилось передавать сценическую иниціативу другимъ лицамъ. При этомъ пріемъ умѣнія слѣдить за своими партнерами не ограничивался только опредѣленіемъ момента напряженнаго дѣйствія, когда одинъ актеръ передавалъ другому актеру сценическую иниціативу, но и подготовлялъ у другихъ актеровъ отвѣтныя сценическія комбинаціи на полученіе дальнѣйшей иниціативы, комбинаціи, основанныя на перемѣщеніи четнаго или нечетнаго числа персонажей на сценѣ.

Этотъ пріемъ также способствовалъ развитію у актеровъ, исполнявшихъ импровизованныя комедіи, чувства мѣры и художественнаго такта, пріучая ясно различать деталь отъ

существеннаго. Актеръ этихъ спектаклей ясно себѣ представлялъ общую композицію сценарія, зналъ развитіе отдѣльныхъ его частей и вмѣстѣ съ тѣмъ обладалъ извѣстной свободой въ размѣщеніи отдѣльныхъ сценъ и отдѣльныхъ деталей, являясь въ тоже самое время однимъ изъ многихъ самостоятельныхъ сочинителей данной разыгрываемой комедіи.

Слѣдующій пріемъ сценической техники импровизованной комедіи, съ которымъ Вамъ сейчасъ придется познакомиться, я бы назвалъ охотно „знакомъ отказа". Сущность этого пріема приблизительно заключается въ слѣдующемъ. Очень часто законы театра находятся въ прямомъ противорѣчіи съ законами логики.

Такъ напр. впечатлѣніе страха получается у зрителя болѣе сильнымъ, когда актеръ не идетъ въ противуположную сторону отъ предмета, производящаго чувство страха, а наоборотъ, приближается къ нему. Тотъ же зритель гораздо болѣе замѣчаетъ переходъ актера, когда онъ, прежде чѣмъ пойти, откидываетъ свое тѣло нѣсколько назадъ, а затѣмъ уже идетъ.

Поэтому принципомъ пріема „знака отказа" необходимо должно служить преднамѣренное усиливаніе и подчеркиваніе того или иного сценическаго положенія. Такое усиливаніе и подчеркиваніе сценическихъ движеній одного или нѣсколькихъ актеровъ, являясь наилучшимъ средствомъ театральной выразительности, вмѣстѣ съ тѣмъ служитъ необходимымъ условіемъ для развитія напряженности дѣйствія.

Всѣ движенія дѣйствующихъ лицъ итальянской комедіи, ихъ различныя перемѣщенія относительно другъ друга, ихъ геометрическія различныя сочетанія и размѣщенія нахо-

дятся въ тѣсной связи съ тѣмъ пространствомъ, гдѣ происходитъ спектакль.

Поэтому такъ необычайно важно знать, въ какомъ театрѣ разыгрывалась данная комедія, ибо тотъ или иной театръ заранѣе уже предопредѣлялъ извѣстныя mise en scen'ы и даже ихъ послѣдовательность.

Мнѣ съ Вами, желающимъ выяснить и опредѣлить тѣ отношенія, которыя существуютъ между даннымъ пространствомъ и движеніемъ лицъ, дѣйствующихъ на немъ, необходимо имѣть въ виду все время одно театральное помѣщеніе, построенное по принципу обобщенія, путемъ отвлеченія характерныхъ архитектурныхъ особенностей, какъ большихъ, такъ и малыхъ театральныхъ зданій, не только Италіи, но Франціи и Англіи...

Нашъ театръ, представляетъ собою большое зданіе, главная часть котораго отведена для сценическихъ представленій.

То, что мы называемъ сценой, обрамлено архитектурнымъ порталомъ, боковыя стороны котораго въ себѣ помѣщаютъ по два балкончика, соединенные съ площадью сцены рядомъ ступеней образующихъ какъ бы лѣстницу.

Три пары кулисъ съ паддугами образуютъ три сценическихъ плана, которые уже обусловливаютъ извѣстный порядокъ размѣщенія актеровъ на сценической площадкѣ.

Задній фонъ представляетъ собою поперемѣнно то глухой декоративный занавѣсъ, то архитектурную систему аркадъ съ нечетнымъ количествомъ арокъ, украшенную наверху небольшой баллюстрадой.

Иногда сцена задергивается переднимъ занавѣсомъ, а иногда спектакль происходитъ безъ его участія.

Рампы нѣтъ, источникъ свѣта перенесенъ какъ на люстры, висящія на верху, такъ и на канделябры, поставленные у боковыхъ кулисъ. Передняя часть сцены, образуя собою далеко выдвинутый впередъ просценіумъ, соединена съ зрительнымъ заломъ полукруглой системой лѣстницъ.

Сцена заключаетъ въ себѣ цѣлый рядъ тайно скрытыхъ театральныхъ секторныхъ люковъ.

Очень важнымъ для устройства импровизованнаго спектакля является условіе, чтобы всѣ участники спектакля преодолѣли бы въ себѣ боязнь публики и, находясь на краю просценіума, такъ же вольно себя держали и чувствовали, какъ и на заднемъ планѣ у третьей кулисы.

Поэтому надо у актеровъ, намѣревающихся исполнять импровизованные спектакли, воспитать это чувство небоязни зрительнаго зала путемъ цѣлаго ряда очень сложныхъ упражненій, происходящихъ на крайнемъ выступѣ просценіума.

Существованіе ряда параллельныхъ кулисъ подчеркиваетъ параллелизмъ многихъ сценъ традиціонныхъ схемъ и значительно облегчаетъ многочисленные переходы дѣйствующихъ лицъ, которые при наличности этого условія должны совершаться хотя и по ломаннымъ, но все таки прямымъ линіямъ.

Вполнѣ становится яснымъ, что кривыя и кругообразныя линіи перемѣщеній дѣйствующихъ лицъ могутъ появиться лишь тогда, когда актеры выходятъ изъ предѣловъ кулисъ за порталъ, на просценіумъ.

Задній декоративный занавѣсъ, точно также какъ и не всегда опускаемый передній, представляютъ собою фонъ,

очень удобный для четкихъ и чеканныхъ группировокъ актеровъ.

Система аркадъ съ нечетнымъ числомъ арокъ предопредѣляетъ заключительную схему ухода, гдѣ въ центрѣ будетъ находиться фигура, внезапно своимъ появленіемъ распутывающая сложныя хитросплетенія интриги и тѣмъ самымъ оканчивающая комедію.

Баллюстрада на аркадахъ съ одной стороны является мѣстомъ свиданія влюбленныхъ, а съ другой служитъ надежной крѣпостью для пройдохъ слугъ, боящихся гнѣва стариковъ: Доктора и Панталона.

Занавѣси на аркахъ прежде всего являются усиливающимъ средствомъ театральной выразительности, а затѣмъ удобнымъ матеріаломъ для производства „шутокъ свойственныхъ и приличныхъ театру".

Боковые балкончики портала очень часто изображаютъ собою дома стариковъ, гдѣ тоскуютъ ихъ дочери. Ступеньки къ нимъ напоминаютъ зрителю о приставныхъ лѣстницахъ, которыя устанавливаютъ слуги, устраивая частыя свиданія влюбленныхъ. Секторные люки и система тайно скрытыхъ машинъ подъ сценой позволяютъ актерамъ разыгрывать комедіи съ инфернальными силами, гдѣ имѣется на лицо цѣлый рядъ волшебныхъ превращеній.

Просценіумъ все время властвуетъ надъ всѣми перемѣщеніями актеровъ на сценической площадкѣ, пріучая ихъ въ самыя рѣшительныя минуты напряженности дѣйствія выплескиваться впередъ.

ВЛАДИМІРЪ СОЛОВЬЕВЪ.

ГЛОССЫ ДОКТОРА ДАПЕРТУТТО КЪ „ОТРИЦАНІЮ ТЕАТРА“ Ю. АЙХЕНВАЛЬДА *).

„Въ послѣднее время уже не разъ, и съ каѳедры, и въ печати, высказывалъ свои мысли о существѣ театра, о его роковой подчиненности литературѣ“... (стр. 11) **).

— Можетъ быть, вообще, рѣчь идетъ здѣсь объ одномъ только театрѣ, о театрѣ, роковымъ образомъ подчиненномъ литературѣ?

„...оговариваюсь, что имѣю въ виду театръ только драматическій (а не оперу, балетъ и т. п.)“—(12).

— Слѣдовало бы прибавить еще одну оговорку: какой изъ многообразныхъ драматическихъ театровъ имѣется въ виду: реалистическій, напримѣръ, или условный, или...? ***).

„...теперь театра какъ искусства нѣтъ“... (12).

— Запомнимъ это „теперь“. Если теперь театра какъ искусства нѣтъ,—быть можетъ нѣкогда театръ какъ искусство былъ.

„Современному читателю, избраннику высшей культуры, сцена, „позорище“, становится все болѣе и болѣе ненужной. Да и не беретъ его уже иллюзія въ свой плѣнъ“,... (12).

— „Не беретъ его уже иллюзія въ свой плѣнъ“. Нѣтъ никакого сомнѣнія, Айхенвальдъ говоритъ въ своей статьѣ о реалистическомъ театрѣ, такъ какъ только этотъ театръ стремится къ иллюзіи на сценѣ.

„... если человѣчество движется подъ знаменемъ гамлетизма, т. е. возрастающей интеллигентности, то чѣмъ дальше мы будемъ идти по духовной дорогѣ прогресса и усложненій, тѣмъ меньше будетъ привлекать насъ непобѣдимая элементарность и ребяческая суетность театра“ (13).

— Одна часть человѣчества идетъ впередъ подъ знаменемъ возрастающей интеллигентности. Это вѣрно. Вѣрно и то, что „непобѣди-

---

*) Въ предлагаемомъ читателю текстѣ мелкимъ шрифтомъ отпечатаны цитаты изъ статьи Ю. Айхенвальда, болѣе крупнымъ шрифтомъ глоссы Доктора Дапертутто. *Ред.*

**) „Въ спорахъ о театрѣ“. Кн-ство писателей въ Москвѣ. 1914. Здѣсь и вездѣ далѣе цифры въ скобкахъ означ. стр. указаннаго сборника.

***) Если захотимъ вспомнить и принять первыя двѣ строки набросковъ Валерія Брюсова („Книга о новомъ театрѣ“, Шиповникъ, 1908, СПБ., стр. 285): „постановки современныхъ театровъ можно раздѣлить на двѣ группы: реалистическія и условныя“.

мая элементарность и ребяческая суетность театра", что сознательно ищется условнымъ (и еще какимъ-то) театромъ, современнаго „интеллигента" привлечь не можетъ. Но есть другая часть человѣчества. Тутъ и тѣ, кто идетъ „по духовной дорогѣ прогресса и усложненій" (давайте, однако, попробуемъ исключить отсюда это особое сословіе, извѣстное подъ именемъ интеллигенціи), тутъ и тѣ, кто освящены одною только мудростью, мудростью земли. Какіе-то новые люди, которые четко вырисовываются лишь на фонѣ такихъ стихійныхъ явленій человѣческой жизни, какъ война, напримѣръ. Эту часть человѣчества, намъ кажется, привлечетъ къ себѣ именно „непобѣдимая элементарность" и „ребяческая суетность театра". А если Айхенвальдъ говоритъ о непобѣдимой элементарности и ребяческой суетности реалистическаго театра и не замѣчаетъ разницы между этими элементами въ реалистическомъ и условномъ театрахъ, если онъ видитъ одно спасеніе въ бѣгствѣ къ книгѣ, въ уединеніе къ одинокой лампѣ,—о, тогда, ему надо идти рука объ руку съ Леонидомъ Андреевымъ. Не для того-ли человѣчества, что̀ движется „подъ знаменемъ гамлетизма, т. е. возрастающей интеллигентности", строитъ Л. Андреевъ свой театръ великаго панпсихизма. И онъ что-то лепечетъ о тишинѣ одинокой комнаты въ своихъ письмахъ о театрѣ. Вотъ кто мечтаетъ о театрѣ—книгѣ. Вотъ кто ведетъ театръ еще дальше отъ театра по путямъ заблужденій Московскаго Художественнаго театра, временами спасаемаго Мольеромъ, даже Гольдони отъ окончательной смерти въ тупикѣ театра-храма (евангелическо-лютеранскаго, реформатскаго, вотъ ужасъ!—еслибы еще католическаго!), театра-школы, театра иллюзій...

„Конецъ театра наступилъ потому, что театръ и не начинался" (13).

— На стр. 11 Айхенвальдъ писалъ: „теперь театра какъ искусства нѣтъ". Если театръ и не начинался, не путаетъ-ли прибавка „теперь"? Опредѣленнѣе слѣдовало-бы Айхенвальду сказать: театра какъ искусства нѣтъ и не было.

Театръ „не искусство, а что-то другое,—можетъ быть, бо̀льшее, искаженный осколокъ бо̀льшаго" (13).

— Театръ—искусство и въ то же время, быть можетъ, что-то бо̀льшее, чѣмъ искусство.

„Искусство свободно, театръ—нѣтъ. Онъ не самостоятеленъ. Онъ безнадежно зависитъ отъ литературы; не будь ея, не было бы и его" (13).

— А, значитъ, рѣчь идетъ о театрѣ, зависящемъ отъ литературы. Ну, а тотъ, который не хочетъ зависѣть отъ литературы? Я думаю, о такомъ театрѣ должно сказать иначе. Неправда-ли? Напримѣръ такъ: искусство свободно и театръ свободенъ. Или такъ: искусство театра свободно. Такъ и скажемъ.

„Спутникъ, только спутникъ драмы, театръ ничего не прибавляетъ къ ея существу" (14).

— Вѣрно, если рѣчь идетъ о реалистическомъ (Брюсовымъ охарак-

теризованномъ) театрѣ: этотъ театръ, дѣйствительно, ничего не прибавляетъ къ существу драмы. Иной театръ драму преображаетъ, то есть дѣлаетъ то, что и подобаетъ театру: бросаетъ сценарій во власть творческой воли актеровъ, этихъ сценическихъ жонглеровъ, и режиссеровъ, художниковъ и машинистовъ, этихъ сценическихъ пиротехниковъ.

„...написанная драма уже сама энергична вполнѣ; она совсѣмъ закончена, и ей больше ничего не нужно“ (14).

— Иногда нѣтъ, иногда да.

„Итакъ, драма безъ театра мыслима, театръ безъ драмы немыслимъ“ (14).

— Какъ на чей вкусъ. По нашему, напримѣръ, драма безъ театра немыслима. Попробуйте-ка поспорить съ нами, г. Айхенвальдъ.

„Въ силу этой косвенности и зависимости театра, который себѣ довлѣть не можетъ, въ противоположность литературѣ и всякому другому искусству, которыя именно себѣ довлѣютъ, театръ въ своемъ существѣ ограниченъ“ (14).

— Ограниченъ только одинъ театръ, роковымъ образомъ подчиненный литературѣ.

„И ограничиваютъ его, разумѣется, не тѣ неизбѣжныя зависимости, не тѣ естественныя рамки, которыя есть для всего на свѣтѣ и, можетъ быть, для самаго свѣта,—у театра вообще нѣтъ своей сферы, своего дома, своей автономной сути“ (14, 15).

— Такъ только въ томъ театрѣ, который питается только элементами литературы и ничего не беретъ отъ элементовъ театральныхъ.

„Отзвучавшая музыка существуетъ въ нотахъ, потенціально продолжается, ея жизнь обезпечена, и звуки безсмертны; а въ чемъ существуетъ кончившійся спектакль?“

— Въ чемъ? Извольте: въ разсказахъ объ актерской игрѣ, передаваемыхъ изъ устъ въ уста, отъ поколѣнія въ поколѣніе. Своего рода— легенды. Это еще замѣчательнѣе, чѣмъ ноты. Современники запоминаютъ что нибудь самое яркое въ исполненіи выдающагося актера, разсказываютъ объ этомъ, а къ этимъ разсказамъ умы человѣческіе послѣдующихъ поколѣній, всегда падкіе на всякіе вымыслы, прибавляютъ все новыя и новыя черты, которыя помогаютъ новымъ актерамъ становиться технически болѣе совершенными, такъ какъ стремящійся поддѣлаться подъ легендарную игру когда-то восхищавшаго актера тянется къ преодолѣнію цѣлаго ряда техническихъ трудностей и незамѣтно для себя шлифуетъ свой матеріалъ. Иногда, правда, господамъ актерамъ, въ этой ихъ трудной технической работѣ, мѣшаютъ господа панпсихисты, упорно вставляющіе палки въ колеса всѣмъ тѣмъ, кто мчится по пути къ театру безъ психологіи, и все-таки!..

„Элегія актеровъ—то, что они умираютъ“ (15).

— Не умираютъ. Такъ же, какъ не умираетъ художникъ, оставляющій послѣ себя картину, музыкантъ, оставляющій послѣ себя партитуру. Кто повѣритъ, что Коммиссаржевская умерла, когда у любой

ingenue dramatique мы видимъ ея жесты, слышимъ ея интонаціи. Умерла Коммиссаржевская, но разъ ея излюбленные театральные пріемы продолжаютъ жить, жива Коммиссаржевская.

„Есть драгоцѣнные гіероглифы поэзіи и музыки...“ (15).

— Есть еще болѣе драгоцѣнные, ибо еще болѣе таинственные гіероглифы театра. А если угодна запись? Есть и запись. Напримѣръ, у хореографовъ. Кому-нибудь вздумается когда-нибудь использовать кинематографъ и фонографъ, чтобы удержать то, что хочетъ удержать Айхенвальдъ, и онъ используетъ ихъ. Гнѣсинъ открылъ способъ записывать интонаціи и паузы текста въ драмѣ. Ну, зачѣмъ считать, что у театра нѣтъ ничего? Какіе пустяки.

„И никакія изобрѣтенія техники, никакія сочетанія фонографа и кинематографа, не сумѣютъ задержать и продлить самую душу спектакля, его нервъ, т. е. живыхъ людей“ (15).

— Я поторопился съ кинематографами и фонографами. Въ запись съ помощью этихъ аппаратовъ не вѣритъ Айхенвальдъ (я тоже не вѣрю). Ну, хорошо: никакія изобрѣтенія не сумѣютъ задержать самую душу спектакля, его нервъ, т. е. живыхъ людей. Ну, а гіероглифы музыки развѣ удерживаютъ нервъ Бетховена? Конечно, не гіероглифы удерживаютъ душу Бетховенской записи. А тѣ, кто умѣетъ читать музыкальные гіероглифы. Надо было притти Гофману, Падеревскому и др. и тогда только смогъ затрепетать нервъ давно умершаго композитора. Надо притти замѣчательному актеру, и „таинственные“ знаки грустныхъ легендъ о пріемахъ игры актеровъ предыдущихъ поколѣній будутъ расшифрованы, и „задержана будетъ и продлена будетъ самая душа спектакля“ даже въ томъ случаѣ, если спектакль отдаленъ отъ насъ такъ далеко, какъ представленіе „Гамлета“ на сценѣ Глобусъ-театра.

„Искусство—надъ временемъ, театръ, какъ и жизнь, которой онъ представляетъ часть,—во времени. Онъ умираетъ, какъ умираетъ жизнь“ (15).

— Развѣ не ясно? Айхенвальдъ говоритъ о театрѣ, какъ частицы жизни. Попались, милостивый государь, Вы говорите о реалистическомъ театрѣ. О, конечно! Кто станетъ спорить? Вы правы: такой театръ умираетъ, какъ умираетъ жизнь.

„Какъ бы ни былъ талантливъ актеръ, онъ слѣдуетъ чужой указкѣ...“ (15)

— Никогда не слѣдуетъ.

„...онъ осуществляетъ чужую тему...“ (15).

— Свою, а не чужую.

„... актеръ лишенъ иниціативы“... (15).

— Не лишенъ.

Ну, зачѣмъ же такъ безапеляціонно говорить о томъ, чего не знаешь? Пусть всѣ актеры всего міра скажутъ: остался-бы хоть одинъ изъ нихъ хоть секунду въ театрѣ, если бы ему пришлось слѣдовать чужой указкѣ, если бы ему пришлось осуществлять въ театрѣ чужую, а не свою тему

(только свою), еслибы онъ лишенъ былъ иниціативы. Развѣ актеръ, играющій Гамлета, играетъ шекспировскаго Гамлета? Прежде всего, конечно, своего Гамлета. А Шекспиръ? Каково Шекспиру-то? Ему такъ, какъ онъ самъ того хотѣлъ. Шекспиръ свѣтится въ глазахъ и улыбкѣ актера, онъ выступаетъ видѣніемъ и тѣнью въ жестахъ актера, въ движеніяхъ актера, воплощающаго образъ на тему о Гамлетѣ. Такъ хотѣлъ того самъ Шекспиръ, ибо онъ не ограничился тѣмъ, что записалъ текстъ своихъ пьесъ (не давъ при этомъ—замѣтьте!—ни единой ремарки), онъ заставлялъ еще представлять эти пьесы на театрѣ.

„Актеру повелѣваетъ книга...“ (16).

— Художника, писателя Вы считаете не лишенными иниціативы. Развѣ миѳъ имъ не повелѣваетъ?

„Руки у него связаны, душа ему заказана; онъ прислушивается къ суфлеру-автору...“ (16).

— Будьте покойны: актеръ „прислушивается“ только на первыхъ репетиціяхъ, до тѣхъ поръ, пока не освободился отъ тяжелыхъ путъ автора, и тогда, дѣйствительно, „руки у него связаны, душа ему заказана“. Какъ только актеръ нашелъ въ роли себя, о, тогда онъ свободно начинаетъ парить на крыльяхъ своей темы, только своей. Вотъ отчего мы способны смотрѣть двадцать Маргаритъ Готье, ибо знаемъ, что каждая изъ нихъ не похожа одна на другую и каждая изъ нихъ отлична отъ той, которую написалъ такой мастеръ театра, какъ Дюма. Ахъ, вотъ Вы ужъ и сдаетесь:

„ . . . то, что артисту предлежитъ многое и послѣ текста, — я понимаю . . . “ (16).

— Именно, предлежитъ.

„ . . . но это многое относится лишь къ области интонацій и мимики, простирается на внѣшнюю сферу жеста, тѣла, не идетъ въ глубину психологіи . . . “ (16).

— Именно идетъ въ глубину психологіи, и потому-то и идетъ, что кромѣ текста, который срывается съ устъ актера, на сценѣ есть еще одна могущественная сфера,—сфера жеста и движеній. Смотрите: актеръ только наклонилъ голову. Ахъ, этотъ человѣкъ плачетъ, бѣдный?—спросилъ зорко заглянувшій за рампу зритель. Повѣрилъ, что плачетъ, и самъ всплакнулъ. А актеръ? Быть можетъ, смѣется себѣ въ жилетъ, принявъ трагическую позу. Вотъ какая сила (и какой обманъ!) въ позѣ актера, въ жестѣ актера. А Вы говорите: „не идетъ въ глубину психологіи“. Какой пустякъ.

„Ощущенія актеру приготовлены . . . “ (16).

— Ощущенія? Нѣтъ! Никогда не приготовлены. Ощущеніе,—на сценѣ это только скачекъ, а пьесой всегда установлены только трамплины.

„Театръ по существу живетъ на чужой счетъ“ (16).

— Вѣрно только въ отношеніи того театра, который переноситъ на сцену жизнь—какъ она есть, но развѣ это театръ?

„Настоящее, самостоятельное искусство творитъ изъ ничего . . . “ (16).

— Если бы это было вѣрно, то „Прометея“ Эсхила мы не считали бы продуктомъ настоящаго, самостоятельнаго искусства, такъ какъ здѣсь на лицо творчество не изъ „ничего“, а изъ миѳа.

„Театръ же имѣетъ передъ собою уже космосъ, уже великое готовое“ (16).

— Ну, полноте! Знаемъ мы это готовое. Если бы это было такъ, развѣ мыслимы были бы такія явленія: провалъ „Чайки“ Чехова въ исполненіи Александринскаго театра и успѣхъ той-же „Чайки“ въ исполненіи Московскаго Художественнаго театра?

„Ибо трагедіи Шекспира, напримѣръ,—космосъ, а не хаосъ“ (16).

— Какъ литература, быть можетъ,—космосъ. Какъ театръ, нѣтъ сомнѣнія,—хаосъ. Это зналъ отлично самъ Шекспиръ, помногу разъ передѣлывавшій пьесы отъ спектакля къ спектаклю, когда самъ стоялъ во главѣ труппы, гдѣ былъ не только авторомъ, но и актеромъ.

„И Шекспира не нужно довоплощать“ (16).

— Позвольте повѣрить не Вамъ, а Шекспиру, который хотѣлъ, чтобы его довоплощали.

„Обреченный автору, въ корнѣ пассивный и послушный, жертва эстетическаго фатализма, актеръ не имѣетъ главнаго: у него нѣтъ своихъ словъ. Онъ можетъ, правда, и долженъ создать *тонъ* для своего героя,—но этого мало. Ему подсказываютъ. Возможно ли истинное творчество у того, кому подсказываютъ“.

— Всякій актеръ, уже заживший въ роли своей темой, отлично знаетъ, что никто ему не подсказываетъ—не только авторъ, но даже и суфлеръ, лепетъ котораго въ минуты творческаго акта актеръ перестаетъ слушать, такъ же, какъ шипѣніе „рефлектора“, льюшаго на него свой „лунный“ свѣтъ. Это мѣсто Айхенвальда, однако, —относительно того, какъ мало актеру дано въ томъ, что „у него нѣтъ своихъ словъ“, слѣдуетъ принять съ величайшей благодарностью. Дѣйствительно, ахъ, какъ жаль, что у актера нѣтъ своихъ словъ. Да здравствуетъ театръ импровизаціи! Но только не тотъ, конечно, который собирается начать свои исканія съ того, что уславливается сцену свадьбы въ пьесѣ Сургучева (есть такой драматургъ!) каждый разъ играть по новому, сцену свадьбы, да, да, какую-то тамъ сцену свадьбы драматурга Сургучева.

„Не разъ утверждали, что критикъ художественнаго произведенія самъ—художникъ; такъ нельзя-ли, въ опроверженіе предыдущаго, замѣтить, что вѣдь и критикъ оперируетъ чужими словами, имѣетъ дѣло съ чужимъ творчествомъ,—однако же, онъ остается творцомъ? . . . . . .
. . хотя критикъ и располагаетъ матеріаломъ чужихъ словъ, однако онъ говоритъ о нихъ словами своими, у него есть то главное, тотъ элементъ творчества, котораго недостаетъ актеру: свое слово, „т. е. неистощимый источникъ новыхъ цѣнностей“ (17).

— И актеръ говоритъ словами своими, несмотря на то, что располагаетъ чужимъ матеріаломъ. Въ его рукахъ неистощимый источникъ своихъ цѣнностей. Вотъ почему Сальвини не похожъ былъ на Росси

въ Отелло. Вотъ почему Элеонора Дузэ не похожа на Сарру Бернаръ въ Маргаритѣ Готье.

„Далѣе, быть можетъ, скажутъ, что исполнитель музыкальной пьесы тоже не самостоятеленъ: въ правѣ-ли мы, однако, изгонять его изъ области искусства. Развѣ музыкантъ не художникъ? На это я отвѣчаю: во первыхъ музыкантъ, дѣйствительно, меньше композитора, меньше художникъ, чѣмъ онъ, во вторыхъ, такъ какъ музыка не исполненная, не звучащая, не есть музыка (драма же не поставленная на сценѣ все-таки есть драма), такъ какъ музыка безъ исполнителя не существуетъ (драма же существуетъ и безъ актера) . . . (17).

— 1) Музыкантъ меньше художникъ чѣмъ композиторъ? Выходитъ такъ, что покойный дирижеръ Мотль, который такъ замѣчательно управлялъ оркестромъ, исполнявшимъ музыкальную драму Вагнера „Тристанъ и Изольда", меньше художникъ, чѣмъ Вагнеръ, сочинившій партитуру. Я утверждаю, что Мотль былъ больше художникъ въ своей области, чѣмъ Вагнеръ въ своей; какъ ни замѣчательна партитура „Тристана", дирижеръ восхищалъ насъ еще больше, чѣмъ композиторъ; его искусство было значительнѣе, чѣмъ искусство композитора. Партитуры Скрябина, болѣе искусныя, чѣмъ партитуры Вагнера, болѣе сложныя, болѣе смѣлыя могутъ быть исполнены дирижеромъ только тѣмъ, кто, отлично умѣя оріентироваться во всѣхъ сложныхъ деталяхъ партитуры, сумѣетъ еще прибавить къ ней свое толкованіе, и это искусство (стелить музыкальную ткань поверхъ головъ оркестровыхъ музыкантовъ) можетъ явиться изъ волшебной палочки генія, равнаго генію Скрябина, или бо́льшаго, но не меньшаго. 2) Для Айхенвальда музыка не исполненная, не звучащая, не есть музыка, а для того, кто свободно читаетъ сложнѣйшія партитуры симфоній, музыка не звучащая есть все-таки музыка, совсѣмъ такъ, какъ для Айхенвальда „драма не поставленная на сценѣ все-таки есть драма". Какъ только всѣ Айхенвальды станутъ такъ утонченно грамотными по отношеніи къ музыкальному тексту, какъ по отношеніи къ тексту словесному, тотчасъ вопросъ отрицанія театра, очевидно, падетъ самъ собой.

„ . . . то въ музыкѣ исполнитель точно *отожествляется* съ композиторомъ, выступаетъ какъ его намѣстникъ" (17).

— Никогда не намѣстникъ, увѣряю васъ: искусство исполнителя оцѣнивается умѣніемъ проникать въ душу исполняемой пьесы и, такъ какъ чѣмъ сложнѣе партитура, тѣмъ глубже скрытъ таинственный смыслъ замысла произведенія, то только тогда произведеніе дойдетъ до душъ слушателей, когда исполнитель, переставъ быть „намѣстникомъ" композитора, приложитъ къ нему свое толкованіе—всегда свободное.

„ . . . пьесу безъ спектакля можно воспринимать" . . . (17).

— Можно и не воспринимать.

„ . . . музыку безъ исполненія воспринимать нельзя".

— Свободно читающій ноты все же ждетъ послушать музыку, съ партитурой которой онъ уже знакомъ, съ тѣмъ, чтобы выслушать ея истолкователя, и не одного, цѣлый рядъ истолкователей (чѣмъ больше

ихъ, тѣмъ пріятнѣе чтецу). Но вотъ что сопоставивъ рядомъ, только руками разведешь: въ одномъ мѣстѣ Айхенвальдъ говоритъ „музыка безъ исполнителя не существуетъ", а въ другомъ—„ее (музыку) слышитъ музыкантъ въ самомъ себѣ, въ своей душѣ, когда онъ читаетъ ноты"; и нельзя понять—какую же полагаетъ Айхенвальдъ разницу между музыкой и драмой? Разница лишь въ томъ, оказывается, что количество грамотныхъ для драмы больше, чѣмъ для музыки. Значитъ будемъ ждать: когда Ж. Далькрозъ, его ученики и пропагандисты его ученія увеличатъ количество грамотныхъ въ музыкѣ, тогда Айхенвальдъ будетъ утверждать то же самое въ отношеніи къ музыкѣ, что́ теперь онъ утверждаетъ въ отношеніи къ драмѣ. А пока мы будемъ утверждать обратное Айхенвальду: драма такъ же, какъ и музыка не существуетъ безъ актера, режиссера, декоратора, бутафора, машиниста и освѣтителя.

„ . . . музыка не есть всеобщее достояніе . . . " (18).

— А когда музыка станетъ всеобщимъ достояніемъ, тогда и она (будьте послѣдовательны) перестанетъ нуждаться въ институтѣ музыкальныхъ исполнителей? „Музыка не есть всеобщее достояніе". А драма? Вѣдь на самомъ дѣлѣ такъ: 1) однѣ драматическія произведенія стали всеобщимъ достояніемъ, 2) иныя драматическія произведенія не стали еще всеобщимъ достояніемъ. Отчего же не даетъ Айхенвальдъ двухъ развѣтвленій своей темѣ.

„ . . . музыкантъ—спеціалистъ, техникъ, особый, исключительный человѣкъ, между тѣмъ какъ слово, сила драматурга, является нашей общей стихіей, всечеловѣческимъ даромъ . . . " (18).

— Вотъ гдѣ разгадка всѣхъ тайнъ. Айхенвальдъ думаетъ, что слово (сила драматурга) является нашей общей стихіей. Ему кажется, что произносить слова всѣмъ доступно. Неужели надо говорить какъ это невѣрно. Чѣмъ замѣчательнѣе слова, тѣмъ больше неудачъ терпятъ тѣ, кто берется за этотъ текстъ изъ чудесныхъ словъ собранный.

„ . . . чтобы воспроизвести драматурга, пріобщиться къ нему, надо только умѣть говорить, т. е. быть человѣкомъ . , . " (18).

— Боже мой, какъ обидно будетъ за „Каменнаго гостя" Пушкина, когда его начнетъ воспроизводить только „умѣющій говорить". Нѣтъ, милостивый государь, для того, чтобы воспроизвести текстъ Пушкина и въ декламаціи, и въ игрѣ, надо быть не только „человѣкомъ", но еще и „исключительнымъ человѣкомъ", вотъ его-то и ищетъ въ себѣ всякій актеръ, этотъ спеціалистъ, этотъ техникъ своего дѣла.

„ . . . трудно провести опредѣленную границу между словомъ художественнымъ и словомъ утилитарнымъ . . . " (18).

— Неужели трудно?

„ . . . Тѣмъ, что мы говоримъ, мы уже поэты . . . " (18).

— Не только тѣ, которые родились неглухонѣмыми, многіе изъ тѣхъ, кто пишетъ стихи, не могутъ еще называться поэтами. Вы говорите „природа обязываетъ насъ быть поэтами", а между тѣмъ сами

признаетесь, что „скульптура, живопись, архитектура, даже музыка не есть необходимое и прямое продолженіе нашего существа". Ну, какой же поэтъ тотъ, для кого хоть одно изъ названныхъ Вами искусствъ не является необходимымъ продолженіемъ его существа.

„. . . Между нами и музыкантомъ разница качественная, и она дѣлаетъ его человѣкомъ искусства; между нами и актеромъ—разница только въ степени, а изъ-за нея не стоитъ и театра строить" (19).

— Видите, господа актеры, до чего Вы довели себя. Благодаря тому, что (вѣрнѣе, тѣ изъ Васъ, которые) не болѣе, какъ „говорящія существа", подобныя Айхенвальду (или только немного искуснѣе его), благодаря этому Вы создаете разницу между обыкновеннымъ смертнымъ и актеромъ только въ степени, благодаря этому Вы даете поводъ господамъ Айхенвальдамъ вырывать у Васъ изъ-подъ ногъ столь дорогіе Вамъ подмостки (изъ-за разницы только въ степени „не стоитъ и театра строить", по мнѣнію Айхенвальда). Чѣмъ виноватъ театръ, спросимъ Айхенвальда, что актеръ не напрягаетъ никакихъ силъ, чтобы стать, какъ, напримѣръ, музыкантъ, „человѣкомъ искусства". И взываю къ актерамъ всѣхъ странъ (кромѣ Японіи; тамъ это знали и еще знаютъ; если временно и забыли, скоро снова вернутся къ забытому): бойтесь въ себѣ только „говорящихъ существъ". „Говорящее существо" то же, что граммофонъ. Какъ въ граммофонъ вставляютъ пластинки, въ уста актера вкладываютъ текстъ (сегодня Пушкина, завтра Сургучева). Мѣняя лишь парики и костюмы, актеръ говоритъ, говоритъ и говоритъ, только говоритъ, то одинъ текстъ, то другой. Долой театръ актера-граммофона!

См. стр. 19.

— Заявивъ себя актеромъ („мы всѣ—актеры") и провозгласивъ на этомъ основаніи лозунгъ отрицанія театра, Айхенвальдъ, вспомнивъ, вѣроятно, что есть актеры, о которыхъ нельзя сказать, что они не больше какъ „говорящія существа", Айхенвальдъ спѣшитъ перевести бесѣду объ „актерѣ" на тему о театрѣ. И такъ какъ онъ начинаетъ говорить о такомъ театрѣ, который ближе всего приближается къ типу натуралистическаго театра, то, конечно, ему легко удается доказать правоту своего отношенія къ актеру, какъ къ „говорящему существу". Кто же станетъ спорить, что изъ-за разницы въ степени между простымъ смертнымъ и актеромъ такого театра не стоитъ строить театръ. Но объ этомъ перестаешь спорить тогда только, когда узнаешь отъ Айхенвальда, что онъ говоритъ о томъ театрѣ, который наводняетъ свою сцену „иллюстраціями", угождающими ребячливости всѣхъ возрастовъ...

„. . . Надъ каждымъ і онъ (такой театръ) ставитъ свои блестящія точки, все расцвѣчиваетъ, поясняетъ, конкретизируетъ всѣ отвлеченности словеснаго текста . . . " (19).

„. . . Пьеса-сказка, пьеса-мечта . . . не выдерживаетъ громоздкаго реализма рампы . . . " (20).

— А когда рампы нѣтъ совсѣмъ? Вѣдь нельзя же отрицать театръ, не сказавъ—какой театръ имѣется въ виду.

„Иллюстраціи, примѣры, комбинаціи . . . это въ театрѣ существенное, а это именно и не нужно,—не нужно тѣмъ, кто сталъ эстетически взрослымъ. Часто сравниваютъ театръ со школой и справедливо говорятъ о желательной наглядности его уроковъ, о его благотворномъ педагогическомъ воздѣйствіи: это такъ, но педагогія нужна только маленькимъ . . . " (21).

— Айхенвальдъ все время говоритъ то о „театрѣ — иллюстрирующемъ", то о театрѣ съ громоздкимъ реализмомъ рампы, то о театрѣ-школѣ, и ни разу не говоритъ о театрѣ, освобожденномъ отъ специфическихъ чертъ литературы, педагогіи, иллюстрацій и т. п. Если такого театра нѣтъ, хоть бы вспомнилъ Айхенвальдъ: можетъ быть, онъ былъ когда-нибудь. Если его нѣтъ, можетъ быть, онъ будетъ. Не хочетъ Айхенвальдъ ни вспоминать, ни мечтать. А все потому, что его тянетъ къ „своему рабочему столу, къ свѣту своей одинокой лампы". Здравствуйте „идеальный читатель"! Здравствуйте, „идеально-грамотный человѣкъ", „въ своемъ одиночествѣ понимающій и оцѣнивающій въ пьесѣ все то, что впослѣдствіи захочетъ явить сцена"! Здравствуйте и прощайте! Отъ Васъ, идеально-грамотнаго человѣка, я пойду къ идеально-театральному человѣку, который совсѣмъ не читаетъ пьесъ, который любитъ смотрѣть ихъ со сцены. Я увѣренъ, этотъ объяснитъ мнѣ почему „Синяя птица линяетъ при искусственномъ свѣтѣ подмостковъ". Я не пойду, конечно, къ Вл. Ив. Немировичу-Данченко, который употребляетъ выраженіе „грубое искусство театра". Я пойду къ тому, кто не скажетъ „театральная техника оскорбительна" (есть люди, которые не знаютъ „грубаго искусства театра"). „Избытокъ жизни вредитъ искусству". О, конечно! „Жизнь протестуетъ противъ того, чтобы ее сплошь, цѣликомъ превращали въ искусство". О, конечно! Но какъ же мнѣ оставаться съ Вами, г. Айхенвальдъ, когда Вы, отрицая театръ вообще, оказывается, все время говорите только объ одномъ театрѣ, о натуралистическомъ театрѣ. Прощаясь съ Вами, я крѣпко жму Вашу руку въ знакъ благодарности за то, что Вы кричите „долой!" театру натуралистическому. Правду надо сказать: Вы написали именно то, чего не доставало, чтобы замкнулось роковое кольцо. Какое? Съ 1905 года мы все говоримъ, говоримъ, говоримъ, объ одномъ и томъ же, на разные лады. Когда же конецъ разговорамъ? Никогда имъ не было бы конца, еслибы не Ваше „Отрицаніе театра". Вы сказали самое замѣчательное изъ всего, что было сказано по адресу натуралистическаго театра. Но благодаря тому, что Вы нигдѣ въ своей статьѣ опредѣленно не говорите, что рѣчь идетъ именно о натуралистическомъ театрѣ, Вы порождаете цѣлый рядъ новыхъ споровъ, которые не приносятъ никакой пользы ни Вамъ, желающему закрыть всѣ театры, ни тѣмъ, кто хочетъ бѣжать отъ попытокъ воплощать мечты Матерлинка въ тріумфѣ электричества.

„ . . . Театральная техника оскорбительна. Вызывается же она тѣмъ, что скульптура сцены лѣпитъ изъ живого, слишкомъ живого матеріала". (21)

— Почему же не оскорбительна техника цирковая? Замѣчательный своимъ изяществомъ и ловкостью въ эквилибристикѣ и сальтомортале— Вася Великанистовъ (найти въ провинціи, въ кочующемъ циркѣ Великанистовыхъ) показываетъ намъ, какъ скульптура цирковой арены великолѣпно лѣпитъ изъ его чудеснаго живого тѣла. Неправда, что техника можетъ быть оскорбительной тамъ, гдѣ живое тѣло, слишкомъ живое тѣло артиста (волей его, съ помощью изощренной техники его) становится уже матеріаломъ искусства.

„Зрѣлище убѣдительно для зрѣнія, но духу непосредственно говоритъ слово, громкое слово, пѣвучій звукъ“ (22).

— Какъ кому.

„А театръ, спектакль, еще разъ скажу, это—жизнь . . . “ (22).

— Мнѣ жаль, что Айхенвальду приходилось, повидимому, смотрѣть на театрахъ такіе только спектакли, въ которыхъ воспроизводилась жизнь, да еще такая „осязательная, громкая, реальная“.

„ . . . онъ (театръ) не жизнь играющая и самопроизвольная, легкая и свободная . . . “ (23).

Придетъ время и театръ станетъ такимъ. Зачѣмъ же Вы торопитесь отрицать, вмѣстѣ съ натуралистическими театрами, и такіе вотъ съ „жизнью играющей, самопроизвольной, легкой, свободной“.

„Одно изъ двухъ: либо реальность, либо искусство“. (23).

— Вотъ съ этого и слѣдовало бы начать. Еслибы сразу было сказано такъ: театръ, вставшій на путь натурализма,—не искусство... Но въ этомъ „либо-либо“ звучитъ, вѣдь, вотъ что: оставь одно, придешь къ другому,—отъ неискусства къ искусству. Значитъ есть все-таки моментъ, когда театръ—искусство?

„Вымыселъ поэта и тѣлесность актеровъ образуютъ какой-то незаконный симбіозъ“ (23).

— Господа актеры! Умоляю Васъ, обратите Ваше благосклонное вниманіе на это утвержденіе. Ваша „тѣлесность“. Ахъ, какъ важно знать, что такъ многое зависитъ отъ того, насколько Ваша „тѣлесность“ въ порядкѣ. Айхенвальдъ кричитъ объ уничтоженіи театровъ изъ-за того только, что Ваша „тѣлесность“ и вымыселъ поэта „образуютъ какой-то незаконный симбіозъ“. Поспѣшите уничтожить этотъ пробѣлъ. Не то такъ трудно будетъ уберечь театръ отъ аутодафэ. Но въ чемъ же грѣхъ мой, спрашиваетъ актеръ. Отвѣтъ у Айхенвальда:

„ . . . въ преизбыткѣ человѣческаго, слишкомъ человѣческаго, въ этомъ изобиліи плоти и плотности . . . “ (23).

„И онъ (театръ) повисаетъ въ воздухѣ, ни искусство, ни жизнь“ (23).

— Да, да! Не повторяйте жизни на театрѣ и Вы увидите, господа актеры, какъ мало по-малу станетъ искусствомъ Вашъ театръ.

„ . . . изъ живого ничего большаго, чѣмъ оно само, создать нельзя и создавать не слѣдуетъ“ (23, 24).

— Видите!?

„Человѣкъ самъ уже—произведеніе искусства, божественнаго искусства“ (24).

— Человѣкъ самъ уже—произведеніе искусства, божественнаго искусства, готовы мы повторить за Айхенвальдомъ. Таковъ человѣкъ до того, какъ онъ переступилъ порогъ сцены. Вы подумайте, какимъ матеріаломъ дано человѣку-актеру распоряжаться на сценѣ: божественнымъ матеріаломъ. Театръ—искусство уже съ того момента, какъ на сцену брошенъ божественный матеріалъ. Театръ станетъ чѣмъ-то бо̀льшимъ, какъ только актеръ начнетъ придавать божественному матеріалу въ себѣ ту новую форму, какой человѣку отъ природы не дано, какую только актеру дано создать въ себѣ, отшлифовать и показать. О, если бы только актеръ почаще смотрѣлъ на работу акробата!

„И такъ, преизбытки реальности, всяческой плоти обрекаетъ театръ на нехудожественность“ (24).

— О, какъ это вѣрно! Совѣтую непремѣнно дочитать стр. 24 Айхенвальда до конца. Айхенвальдъ сказалъ о натуралистическомъ театрѣ такъ хорошо, какъ до него, мнѣ кажется, никто не говорилъ.

„. . . актеръ (же), умирающій на сценѣ (и потомъ воскресающій, чтобы раскланяться съ публикой), очень недалекъ отъ оскорбительной пошлости“ (25).

— Сказано „умирающій“, но не сказано—ка́къ умирающій. Натурально? О, такая смерть, конечно, на сценѣ оскорбительная пошлость! Но если актеръ сумѣетъ умереть „по-театральному“, такъ, какъ никто въ жизни никогда не умиралъ. О, тогда смерть на сценѣ—замѣчательное явленіе. Кто видѣлъ, какъ умирала В. Ѳ. Коммиссаржевская въ „Сестрѣ Беатрисѣ“, тотъ пойметъ—о чемъ я говорю. А въ Студіи Вс. Мейерхольда имѣется актеръ Алексѣй Грипичъ, который, умеревъ въ концѣ одной пантомимы, ни за что не позволялъ опустить занавѣсъ. Онъ настаивалъ на томъ, чтобы тотчасъ послѣ сцены смерти ему дозволено было раскланяться съ публикой черненькой фетровой шапочкой съ „веселенькой“ кистью на одномъ изъ трехъ уголковъ этого замѣчательнаго театральнаго головного убора. Вотъ Вамъ сцена актера, воскресающаго на глазахъ у публики, чтобы только раскланяться съ ней. Кто видѣлъ эту сцену, никогда не скажетъ, что актеръ, „умирающій на сценѣ (и потомъ воскресающій, чтобы раскланяться съ публикой) очень недалекъ отъ оскорбительной пошлости“.

„Современная сцена, во искупленіе своего грѣха навязчивой зримости, старается возможно больше уклониться отъ иллюстративной функціи; и вотъ она избрала дорогу символики, опредѣленной условности и стилизаціи. Я привѣтствую эту дорогу, но главнымъ образомъ потому, что—сдѣлайте по ней еще одинъ шагъ дальше, и вы придете къ отрицанію театра. Вы придете къ драмѣ-книгѣ, а не къ драмѣ-спектаклю“ (27).

— Сколько бы шаговъ ни дѣлали мы по этому пути, къ отрицанію театра мы не придемъ. „Условность“ всегда была движеніемъ впередъ къ драмѣ-спектаклю, но та „опредѣленная условность“, на которую намекаетъ Айхенвальдъ была тѣмъ избраннымъ пріемомъ, съ

помощью котораго можно было нанести наиболѣе сильный ударъ натуралистическому театру (съ нимъ, главнымъ образомъ, боролся условный театръ въ первомъ періодѣ своей дѣятельности). Быть можетъ, въ какихъ нибудь постановкахъ своихъ театръ В. Ѳ. Коммиссаржевской и былъ близокъ къ драмѣ-книгѣ, но это отклоненіе отъ драмы-спектакля было не случайно. Такъ Матерлинку, намъ кажется, надо было повести зрителя по таинственнымъ и запутаннымъ путямъ лабиринта молчанія для того, чтобы онъ былъ въ силахъ понять „Принцессу Маленъ", подлинную драму-спектакль.

„Истинное творчество никогда не коллективно" (27).

— Графъ Карло Гоцци! О, если бы ты слышалъ это! Ну, а семь гимнастовъ съ ихъ икарійскими играми (это-ли не истинное творчество?), на которыхъ ходятъ любоваться всѣ отъ мала до велика. Вѣдь, ихъ чудесныя игры коллективны?

„Чтобы драма на сценѣ представила собою поистивѣ другое, чѣмъ драма въ книгѣ,—для этого нужна какая-то жертва. Вотъ и хотятъ принести человѣческую жертву въ лицѣ автора . . . " (28).

— Это не вѣрно. Авторъ, пишущій для сцены, а не для книги, отлично знаетъ, что пьеса, которая ставится на сценѣ, предстанетъ иной, чѣмъ та, которую онъ сочинялъ. Но, вѣдь, и живописецъ, напримѣръ, знаетъ, что его картину никто никогда не увидитъ такою, какою онъ самъ ее видитъ. Не оттого развѣ художникъ спѣшитъ означить въ каталогѣ названіе, которое въ сущности все же мало помогаетъ тому, чтобы подошедшій къ картинѣ увидѣлъ въ ней то, что видитъ въ ней самъ художникъ.

— Отчего Айхенвальду такъ чужда сфера театральности, отчего онъ съ такимъ легкимъ сердцемъ готовъ забросить ключи отъ дверей театра на дно морское?

Оттого, что онъ шелъ и идетъ подъ знаменемъ „возростающей интеллигентности". А такихъ людей чаще всего тянетъ къ свѣту одинокой лампы. Будь Айхенвальдъ человѣкомъ науки, какія замѣчательныя открытія, быть можетъ, вынесъ-бы онъ человѣчеству изъ тишины и уединеній. А такъ. Боже, какъ легко можно проглядѣть всѣ чары не только театральнаго искусства, но, быть можетъ, и самой жизни. Ну смотрите:

1) „Въ декораціяхъ чувствуется все меньшая и меньшая нужда" (34).

— А, между тѣмъ, въ декораціяхъ чувствуется все бо́льшая и бо́льшая нужда.

2) „Человѣчество замѣтно отказывается отъ пышныхъ ритуаловъ и кортежей . . . " (34).

— А, между тѣмъ, Ж. Далькрозъ изъ года въ годъ продолжаетъ устраивать ритмическія шествія на стадіонѣ своей школы для гостей изъ всѣхъ странъ, а объединенныя спортивныя общества, черезъ каждые четыре года, устраиваютъ въ большихъ центрахъ свои олимпійскія игры.

Если человѣчество замѣтно отказывается отъ пышныхъ ритуаловъ, то какъ отнестись къ тому, что войскамъ нашимъ возвращены пышныя формы изысканной александровской эпохи и столь парадныхъ 30-хъ годовъ. Почему, когда теперь устраиваются уличныя манифестаціи, устроители шествій обращаются къ знаменитымъ художникамъ съ просьбой расписывать плакаты и подбирать краски къ фантастическимъ знаменамъ?

„Если бы преображеніе было не случайной потребностью, а стихійнымъ инстинктомъ людей, то не могло бы осуществиться то ослабленіе театральности . . . “ (34).

— Ослабленіе театральности? Развѣ? Смѣю увѣрить: нѣтъ убыли „позорищамъ“. Война пройдетъ, и вотъ увидите: Общество охраненія въ Россіи памятниковъ старины не замедлитъ устроить на Марсовомъ полѣ, гдѣ теперь такъ усердно маршируютъ полки, художественные балаганы.

„Культурное человѣчество мыслитъ; а стихія мысли—тишина . . .“ (36)

— Современное человѣчество научается мыслить подъ шумъ машины взвивающагося ввысь аэроплана.

„Ибо тишинѣ и серьезности міра мѣшаетъ театръ . . .“ (36).

— Тишинѣ и серьезности міра не мѣшаетъ ни аэропланъ, ни театръ. Но что мѣшаетъ театру, такъ это—люди, идущіе впередъ (куда?) „подъ знаменемъ гамлетизма, т. е. возрастающей интеллигентности“. Посмотрите, до чего дописался Леонидъ Андреевъ въ своихъ „письмахъ о театрѣ“, благодаря тому, что попалъ подъ это самое знамя „возрастающей интеллигентности“, но объ этихъ любопытныхъ письмахъ въ другой разъ.

О НАШЕМЪ СОВРЕМЕННИКѢ — АПОЛЛОНѢ АЛЕКСАНДРОВИЧѢ ГРИГОРЬЕВѢ.

(1822—1864—1914 гг.).

Два мѣсяца назадъ, 25 сентября, въ этотъ ясный и вѣтреный день желтымъ дождемъ листьевъ осыпало бѣло-мраморный крестъ могилы, двое іереевъ въ зеленоватыхъ съ золотомъ ризахъ возглашали эктеньи, бряцаньемъ помавающаго кадила давая вступать бранному пѣнью четырехъ мужскихъ голосовъ, четырехъ кладбищенскихъ пѣвчихъ въ чёрныхъ, какъ у всѣхъ, обычныхъ пальто. Въ этотъ блиставшій нѣжною голубизною бирюзовый среди бѣлыхъ березъ день на Митрофаньевскомъ кладбищѣ собрались въ Петроградѣ случайные ревнители критика Ап. Григорьева: внукъ и его жена, сѣдой Шахъ-Пароніанцъ, г. Спиридоновъ, какая-то барышня и я. Служилась пятидесятилѣтняя панихида, ибо прошло 50 лѣтъ со дня смерти Григорьева.

Въ Петроградѣ шумѣлъ привычный осенній день, къ удивленью—солнечный.

Надъ Россіей проносилась война. Грозовыя тучи австрійцевъ и нѣмцевъ надвигались на Варшаву.

И вторично, спустя полъ-вѣка, о Григорьевѣ всѣ забыли.

Необычайное происшествіе! Всѣ забыли о современникѣ! Пятьдесятъ лѣтъ тому назадъ и еще 42 года Григорьевъ былъ мертвъ, его не было, а теперь, послѣ своей смерти, онъ родился, росъ, мужалъ и онъ—нашъ современникъ. Онъ ходитъ между нами, и то, что говорятъ ему, и то, что говоритъ онъ—одинаково понятно и признается всѣми нами. Тѣмъ поразительнѣе, что мы забыли его! Или, безпутный Кинъ, дарованія Твои и заслуги теперь столь очевидны, что не нуждаются въ призывѣ подумать о Тебѣ? Современникъ нашъ, пятьдесятъ лѣтъ сказавшій многое множество изъ того, о чемъ мы въ XX вѣкѣ думаемъ и соглашаемся съ Тобою, намъ слѣдуетъ почтить Тебя!

Почтенна, прежде всего, въ Тебѣ оригинальная личность человѣка, никогда при всемъ демократизмѣ своемъ не шедшаго въ ногу съ толпою. И то еще почтенно въ Тебѣ, что Ты плоть отъ плоти, кость отъ кости нашъ, русскій, изъ сердца Россіи—Москвы. Весь, всю жизнь, неопредѣленный и неустроенный. Необычайная талантливость и распутство; западничество, „атеистическіе стихи“ и „рѣшительный Славянофилъ“, какъ съ тончайшей (быть можетъ) ироніей аттестуетъ А. С. Хомяковъ. И все же: не славянофилъ, не западникъ, не эстетъ и не

общественникъ. Послѣ этого, сколь понятна красная шелковая рубаха, щеголялъ въ которой Григорьевъ, и гитара неразлучная, и русскія пѣсни, и желаніе окружать себя „распутными, но еще вѣрящими въ жизнь пьяницами; да еще студентами", и бѣгство изъ общества „олимпійцевъ"!

Такъ, во всю свою прежнюю жизнь, непризнанный, отравляемый воспоминаніями о неудачахъ журнальныхъ выступленій, ища аудиторіи для себя то въ Москвѣ, то въ Петроградѣ, то у чорта на куличкахъ— въ Оренбургѣ, то сгинувъ за границею...

Волею судебъ, нынѣ стоимъ мы подъ знакомъ національнаго. Вѣримъ, что возрожденіе наше мыслимо лишь какъ возрожденіе національное. Не ипохондрическая раздраженность, отталкивающая, а живая привязанность къ родному „организму", ибо организмъ есть синонимъ всѣхъ внутреннихъ связей и всяческаго своеобразія (Страховъ). „Національное", при разсмотрѣніи явленій человѣческаго міра, одна изъ органическихъ категорій. Вотъ почему, бросаемый на землю, непобѣдимъ Антей и грозенъ Микула. И вотъ въ чемъ было право Ап. Григорьева писать когда то съ мѣста добровольной ссылки, изъ неплюевскаго корпуса, что „Есть вопросъ и глубже и обширнѣе по своему значенію всѣхъ нашихъ вопросовъ,—вопроса (каковъ цинизмъ?) о крѣпостномъ состояніи и вопроса (о ужасъ!) о политической свободѣ. Это вопросъ о нашей умственной и нравственной *самостоятельности*".

Искусство, художество есть выраженіе жизни народа. „Истинное искусство было и будетъ всегда народное, демократическое въ философскомъ смыслѣ этого слова. Искусство воплощаетъ въ образы, въ идеалы сознаніе массы. Поэты суть голоса массъ, народностей, мѣстностей, глашатаи великихъ истинъ и великихъ тайнъ жизни, носители словъ, которыя служатъ ключами къ уразумѣнію эпохъ—организмовъ во времени и народовъ—организмовъ въ пространствѣ". Высшимъ мѣриломъ цѣнности, въ дѣлѣ распознанія произведеній искусства, является типовое, народное. „Мнѣ, говоритъ Григорьевъ, старый соборъ и женъ, старые образа въ окладахъ, съ сумрачными ликами, слѣды исторіи нужны, нравы нужны, хоть, пожалуй, и жестокіе, да типическіе". Четыре дня онъ провелъ въ Ярославлѣ, направляясь въ Оренбургскія степи, и все не могъ находиться по его церквамъ и монастырямъ, погруженный въ молитвенное созерцаніе чудесъ древняго зодчества, древней иконописи. Особенности народнаго духа и воззрѣнія народа находятъ свое выраженіе въ типовомъ. „Я зову массою, чувствомъ массы не одну какую-либо часть великаго цѣлаго, называемаго народомъ, а то, что въ извѣстную минуту сказывается невольнымъ общимъ настроеніемъ и насъ, во мнѣ... Это что-то сказывающееся въ насъ, какъ нѣчто физіологическое, простое, неразложимое мы можемъ

подавлять въ себѣ развѣ только фанатизмомъ теоріи". Какая дѣйственная любовь жила, съ какою глубокою задушевностью онъ вспоминалъ всегда это типовое, свое, показываютъ ярко неоконченныя „Литературныя и нравственныя скитальчества", а также и многія статьи.

Одного этого бы довольно, чтобъ назвать Ап. Григорьева нашимъ современникомъ; потребныхъ для доказательства параллелей сколько угодно. Остановимся еще на одной, разительной.

Теперь Пушкинъ для насъ—національный геній, созданъ культъ его. Но вспомнимъ шестидесятые годы и оцѣнку поэта съ точки „предѣльной полезности". Межъ тѣмъ, Григорьевъ былъ первымъ тогда, для кого „Пушкинѣ—наше все". „Объясненіе значенія Пушкина есть та центральная точка, съ которой Ап. Григорьевъ смотрѣлъ на развитіе нашей литературы. Онъ показалъ, какъ пробудилось въ поэтѣ *наше типовое, народное*" (Страховъ).

Что сказать еще? Григорьевъ славословилъ Фета—и мы полюбили его; Григорьевъ цѣнилъ Хомякова, Кирѣевскихъ—и мы наконецъ начинаемъ открывать ихъ; Григорьевъ намекнулъ на грандіозность Л. Толстого и Достоевскаго—и намекъ подтвердился; Григорьевъ поклонялся старинѣ нашей—и мы уважаемъ ее. Нѣсколько длиннѣе скажемъ о драматическомъ искусствѣ, какъ смотрѣлъ на него Григорьевъ и какъ, даже здѣсь, онъ близокъ намъ.

Серьезная, національная драма есть культъ національности, воспроизведеніе ея цѣльныхъ, полныхъ типовъ, какъ въ добрѣ, такъ и въ злѣ. Коренные же, органическіе типы бытовой жизни могли сложиться во-первыхъ только въ свободномъ сословіи, и во-вторыхъ только въ такомъ сословіи, которое могло, такъ сказать, провѣрить ихъ крѣпость или слабость въ столкновеніи съ цивилизаціей. Типы, развившіеся въ односторонне напряженномъ состояніи народнаго быта и народной исторіи, также факты крѣпостного права (матеріалъ для исторической драмы) сами по себѣ, безъ связи съ общими типами русской жизни, столь же мало могутъ послужить предметомъ для драмы, какъ физическая болѣзнь, напримѣръ, или голые факты уголовщины. Уголовщина вовсе не драма и жизнь голая вовсе не то, что искусство. Драма также не идиллія и не проповѣдь чистой нравственности. „Пьяный Фальстафъ ей, какъ искусству, столь же любезенъ и необходимъ, какъ чистый и героическій Готеноръ". Наконецъ, драма не то, что иногда случается и не то, что *должно* непремѣнно при извѣстныхъ психическихъ данныхъ случиться. Противъ лжи сентиментальнаго натурализма, за реализмъ искусства.

Довольно. Какія заслуги! На 50 лѣтъ опередить свое время, стать современникомъ нашимъ. И мы забыли его!

ВЛАД. КНЯЖНИНЪ.

20. XI. 1914.
Петроградъ.

В. ВСЕВОЛОДСКІЙ-ГЕРНГРОССЪ.

ТЕАТРЪ ПРИ ИМПЕРАТРИЦѢ АННѢ.

Спб., 1914, ц. 1 р. 50 к.

В. Всеволодскій-Гернгроссъ, авторъ цѣлаго ряда работъ по исторіи театра въ Россіи, издалъ книгу, посвященную театру царствованія Императрицы Анны Іоанновны (1730—1740).

Театръ Имп. Анны, являясь связывающимъ звеномъ между „комедійной палатой", устроенной въ Москвѣ по волѣ Петра I съ тѣми представленіями въ шляхетномъ корпусѣ, изъ которыхъ и возникъ русскій театръ, еще отмѣченъ пребываніемъ въ Россіи цѣлаго ряда труппъ итальянскихъ актеровъ, которые оставили послѣ себя собраніе тѣхъ пьесъ, которые они разыгрывали. Сборникъ „Комедіи 1733—35 гг.", находящійся въ русскомъ отдѣленіи библіотеки Имп. Академіи Наукъ, представляетъ собою необычайно интересное и въ достаточной степени полное собраніе сценаріевъ, „италіянскихъ комедій" и текстовъ „интермедіи на музыкѣ", переводъ которыхъ на русскій языкъ сдѣланъ В. К. Тредіаковскимъ. Казалось бы, что историкъ театра, занявшійся изслѣдованіемъ этой необыкновенно интересной русской театральной эпохи, долженъ былъ бы все свое вниманіе направить на изученіе текста этого сборника и произведя тщательный его историко-литературный анализъ, установить окончательно первичную редакцію сценаріевъ и вы-

яснить многочисленныя литературныя наслоенія французскаго и нѣмецкаго происхожденія.

Ничего подобнаго въ книгѣ Всеволодскаго нѣтъ. Къ глубокому нашему сожалѣнію, г. Всеволодскій и на этотъ разъ остался рыцарски вѣренъ своему обычному методу изслѣдованія судебъ русскаго театра. Его книга, посвященная изслѣдованію русскаго театра при Императрицѣ Аннѣ, представляетъ собою ни что иное, какъ собраніе сырыхъ матеріаловъ, соединенныхъ между собою чисто механически и къ тому же не подкрѣпленныхъ никакими общими соображеніями и сужденіями г. автора о причинѣ появленія въ Россіи сценаріевъ итальянской импровизованной комедіи. Біографическія свѣдѣнія объ итальянскихъ актерахъ, приводимыя г. Всеволодскимъ, крайне скудны и не даютъ никакого представленія объ ихъ игрѣ. Самое интересное въ книгѣ—воспроизведенные планы театра „комедіи и оперы“ 1734 г., принадлежащіе выдающемуся строителю Растрелли.

В. С.

ОТКРЫТОЕ ПИСЬМО АВТОРОВЪ ДИВЕРТИСМЕНТА „ЛЮБОВЬ КЪ ТРЕМЪ АПЕЛЬСИНАМЪ“ *) А. А. ГВОЗДЕВУ.

Многоуважаемый Алексѣй Александровичъ!

Намъ было очень пріятно, что единственный внимательный и вдумчивый отзывъ **) о нашемъ дивертисментѣ вышелъ изъ-подъ Вашего пера. Кому какъ не Вамъ, знатоку старой Венеціи, автору интересныхъ изысканій объ авантюристѣ Казановѣ, судить людей, рѣшившихся продолжить прервавшуюся нить театральной дѣятельности графа Карло Гоцци.

Намъ очень пріятно, но позвольте, однако, указать Вамъ на то обстоятельство, что на протяженіи почти полутораста строкъ Вашей замѣтки Вы въ шести мѣстахъ называете нашъ дивертисментъ переводомъ, несмотря на то, что сами Вы назвали въ подзаголовкѣ работу нашу передѣлкой, да и въ текстѣ Вы (конечно, незамѣтно для самого себя) все время варьируите слова „переводъ“ и „передѣлка“.

Между тѣмъ, для насъ весьма важно совершенно твердо и опредѣленно заявить, что мы представили на судъ публики не переводъ сказки ,Любовь къ тремъ апельсинамъ“, а переработку. Тогда всѣ Ваши замѣчанія, указывающія неточности „перевода“, немедленно исчезаютъ. Такъ напримѣръ:

1) Король Чашъ и Рыцарь Чашъ нами намѣренно не названы Королемъ трефъ и Валетомъ трефъ, отчасти по-

*) См. кн. 1 журнала Доктора Дапертутто.
**) Рѣчь отъ 3 марта 1914.

тому, что масти старо-итальянской карточной колоды не вполнѣ совпадаютъ съ мастями колоды современной, и отчасти потому, что мы не хотѣли вызывать въ современномъ зрителѣ представленій, черезчуръ оторванныхъ отъ живописныхъ традицій итальянской комедіи масокъ.

2) Намъ совсѣмъ не нужны были ни infermo = больной, ни spezzante=разрушающій, ни „тайная смерть", потому что inferno = адъ, sprezzante = презрительный и „оккультная смерть" на соотвѣтственныхъ мѣстахъ именно то, что намъ нужно во имя той преувеличенной пародіи, которой мы такъ преданы.

3) Вы ставите намъ упрекъ, что „мѣстами замѣчанія Гоцци по поводу спектакля попали въ самый текстъ пьесы". Сознательно попали, ибо никакого „текста пьесы" у Гоцци нѣтъ, а есть только рефлективная запись сценарія. Подлинно-импровизованный текстъ, по весьма понятнымъ причинамъ, совершенно неизвѣстенъ.

4) Что же касается Вашихъ словъ о неправильности перевода выраженія maledizione chiaresca, то по этому поводу намъ бы хотѣлось войти въ болѣе подробныя объясненія.

Вамъ кажется—и эта точка зрѣнія послѣдовательно проведена у Васъ не только въ замѣткѣ о нашемъ дивертисментѣ, но и въ докладѣ Вашемъ о Карло Гоцци и его „Безполезныхъ запискахъ", сдѣланномъ въ этомъ году—что рефлективный разборъ сказки „Любовь къ тремъ апельсинамъ" графа Карла Гоцци замѣчателенъ только элементомъ полемической пародіи. Вы совершенно игнорируете специфически-театральныя эстетическія задачи, которыя, на нашъ взглядъ, являются самой цѣнной частью какъ даннаго сценарія, такъ и вообще fiabe dramat he. Было бы очень грустно, если бы при допущенномъ н и сознательномъ устраненіи полемическаго элемента Гоцци, элементъ театральный не получилъ достаточной выпуклости, чтобы сильно и внезапно дѣйствовать на умы и чувства зрительнаго зала нашихъ дней. Сущность этого элемента, съ на-

шей точки зрѣнія, заключается въ противопоставленіи импровизованной комедіи комедіи писанной, театра масокъ театру характеровъ.

Изъ сочиненнаго нами (по Гоцци) дивертисмента мы, не предрѣшая новаго вида основной формулы четырехъ постоянныхъ масокъ импровизованной итальянской комедіи, вполнѣ сознательно устранили полемическую сатиру Гоцци на синьера Гольдони и аббата Кьяри просто потому, что у Гоцци техническіе пріемы композиціи сценаріевъ гораздо важнѣе ихъ преходящаго боевого значенія.

Такое отношеніе къ полемикѣ Гоцци и заключенному въ его fiab'ахъ эстетическому элементу показываетъ, что превращеніе сатиры Гоцци въ пышное театральное зрѣлище („дивертисментъ" и „балаганъ") на основахъ старой комедіи масокъ вовсе не ведетъ къ умаленію литературной славы Гоцци. Наоборотъ, становятся болѣе четкими и выпуклыми столь цѣнные для насъ театральные пріемы commedia dell'arte, какъ они прозвучали въ сценаріяхъ графа Карло Гоцци.

Заканчивая письмо, мы позволяемъ себѣ замѣтить еще, что, хоть, быть можетъ, у насъ и есть что-нибудь общее съ затѣями Гордона Крэга, насъ едва-ли возможно считать его послѣдователями и ужъ во всякомъ случаѣ невозможно называть насъ одновременно послѣдователями Гордона Крэга и „почитателями commedia dell'arte".

К. А. ВОГАКЪ.
ВС. МЕЙЕРХОЛЬДЪ,
ВЛ. СОЛОВЬЕВЪ.

17 ноября 1914.

НѢСКОЛЬКО СЛОВЪ ПО ПОВОДУ ПОСТАНОВКИ ЛИРИЧЕСКИХЪ ДРАМЪ АЛЕКСАНДРА БЛОКА „НЕЗНАКОМКА“ И „БАЛАГАНЧИКЪ“ ВЪ АУДИТОРІИ ТЕНИШЕВСКАГО УЧИЛИЩА 7—11 АПРѢЛЯ 1914 ГОДА.

Въ нѣкоторыхъ изъ рецензій, посвященныхъ постановкѣ пьесъ Александра Блока, указывалось, что при инсценировкѣ ихъ мы главной цѣлью имѣли показать, какъ играли актеры commedia dell'arte *), или „хотѣли приблизить грезу поэта воспріятію зрителя“ при помощи „забытыхъ формъ стараго театра, въ рамкѣ былой итальянской сцены“**), или приняли „за образецъ постановки формы стариннаго итальянскаго театра съ его слугами просценіума, на глазахъ у зрителя переставляющими реквизитъ, приносящими и уносящими все необходимое, и со всѣми особенностями примитивной сценической техники“ ***). Указывалось также, что эти спектакли были показательными спектаклями Студіи Вс. Мейерхольда.

Не усматривая во всѣхъ отзывахъ возраженій намъ по существу, мы однако обязаны указать, что постановка „Незнакомки“ и „Балаганчика“, съ одной стороны, не была показательной постановкой Студіи Вс. Мейерхольда (спектакль устраивала не Студія, а редакція журнала „Любовь къ тремъ апельсинамъ“) и, съ другой стороны, инсценировка пьесъ А. Блока лежала внѣ сценическихъ пріемовъ commedia dell'arte. Просценіумъ, его слугъ, подвижные пратикабли, гротесковую бутафорію и т. п. можно встрѣтить не только въ театрахъ итальянской импровизованной комедіи, но, напримѣръ, и въ театрѣ Мольера, и у испанцевъ XVII вѣка, и въ бродячихъ труппахъ англійскихъ комедіантовъ, и въ японскомъ театрѣ.

Что же касается commedia dell'arte, о ней не можетъ быть рѣчи, если нѣтъ на лицо четырехъ основныхъ масокъ, импровизаціи и традиціонной актерской техники.

РЕДАКЦІЯ.

---

*) Ал. Михайловъ. Рѣчь, № 95 (2764), отъ 9 апр. 1914.
**) Смоленскій. Бирж. вѣдом. (веч. выпускъ), № 14090, отъ 8 апр. 1914.
***) Л. Василевскій. Совр. слово, № 2423, отъ 10 апр. 1914.

СТУДІЯ.

Къ 1 декабря 1914 г. составъ ведущихъ занятія въ Студіи такой: К. А. Вогакъ, Е. М. Голубева, Вс. Э. Мейерхольдъ и Вл. Н. Соловьевъ.—М. Ф. Гнѣсинъ, читавшій въ сезонѣ 1913—1914 курсъ „Музыкальное чтеніе въ драмѣ", въ этомъ сезонѣ (1914—1915) занятія въ своемъ классѣ временно пріостановилъ въ виду того, что вынужденъ былъ переѣхать на эту зиму въ г. Ростовъ на Дону.

Классъ Вс. Э. Мейерхольда и Вл. Н. Соловьева*).

1) Техника сценическихъ движеній; 2) Практическое изученіе вещественныхъ элементовъ спектакля: устройство, убранство и освѣщеніе сценической площадки; нарядъ актера и предметы въ его рукахъ.

Послѣ ряда вступительныхъ бесѣдъ, проведенныхъ въ теченіе сентября, въ классахъ Вс. Э. Мейерхольда (см. стр. 94-98) и Вл. Н. Соловьева (см. стр. 93-94), руководители совмѣстнаго класса съ октября приступаютъ къ практическимъ занятіямъ, результатомъ которыхъ является рядъ пьесъ, сочиненныхъ какъ руководителями, такъ и участниками Студіи:

1) *Двѣ корзинки и неизвѣстно кто кого провелъ*, этюдъ. (Работаютъ: Кулябко-Корецкая, Нотманъ и Петрова). 2) *Два жонглера, старуха со змѣей и кровавая развязка*

*) Въ этомъ году (1914—1915) кромѣ классовъ Вл. Н. Соловьева и Вс. Э. Мейерхольда, каждаго въ отдѣльности, открытъ еще классъ ихъ обоихъ совмѣстно.

подъ балдахиномъ (соч. Вольмаръ Люсциніусъ и Докторъ Дапертутто; работаютъ: Калинина, Корвинъ, Кулябко-Корецкая, Нотманъ, Петрова, Федоровичъ, Фугенфирова и др.). 3) *Офелія*, этюдъ. (Офелія — Бочарникова, слуга просценіума: Генингъ или Ильяшенко). 4) *Исторія о пажѣ, вѣрномъ своему господину, и о другихъ событіяхъ, достойныхъ быть представленными* (соч. Земятчинская и Калинина; работаютъ: авторы, Елагинъ, Нотманъ, Шульпинъ и др.). 5) *Арлекинъ, продавецъ палочныхъ ударовъ* (соч. Вольмаръ Люсциніусъ; работаютъ: Дзюбинская, Кулябко-Корецкая, Нотманъ, Федоровичъ, Фугенфирова и др.). 6) Фрагменты къ китайской пьесѣ: *„Женщина—кошка, птица и змѣя“* (соч. Вольмаръ Люсциніусъ и Докторъ Дапертутто; работаютъ: Веригина, Елагинъ, Калинина, Нотманъ, Щербаковъ, Цвѣтаева, Генингъ, Бочарникова, Ильяшенко, Федоровичъ, Смирнова, Смирновъ, Шульпинъ и др.). 7) *Двѣ Смеральдины*, этюдъ (соч. Веригина; Смеральдина 1—Веригина, Смеральдина 2—Корвинъ, Панталонъ—Нотманъ). 8) *Colin-maillard*, этюдъ (соч. Смирнова; Дама—Смирнова, Кавалеры: Смирновъ и Щербаковъ). 9) *Уличные фокусники* (соч. Дзюбинская; работаютъ: Дзюбинская, Корвинъ, Нотманъ, Минцъ, Сейфертъ, Цвѣтаева, Щербаковъ, Бочарникова (въ очередь съ Минцъ) и др., 10) *Отъ пяти стульевъ къ кадрили (въ 40-хъ годахъ)*, этюдъ (соч. Вольмаръ Люсциніусъ и Докторъ Дапертутто; работаютъ: Бочарникова, Елагинъ, Земятчинская, Ильяшенко, Кулябко-Корецкая, Листова, Нотманъ, Петрова, Смирнова, Смирновъ, Фугенфирова, Цвѣтаева, Шарабова, Шульпинъ, Щербаковъ и др.). 12) *Булочники и трубочистъ*, этюдъ. (Булочница—Заалова, булочникъ—Щербаковъ, трубочистъ—Шарабова, два плута—Нотманъ и Смирновъ, два сержанта—Елагинъ и Шульпинъ). 13) *Трое*, этюдъ (работаютъ: Дзюбинская, Корвинъ и Нотманъ). 14) *Веревочка*, этюдъ (соч. С. Радлова; работаютъ: Бочарникова, Генингъ, Шульпинъ и др.). 15) *Пропажа сумочекъ*, этюдъ (соч. Смирновъ). 16) *Три апельсина, астрологическая труба или до чего можетъ довести любовь къ*

метру сцены (соч. Ильяшенко и Нотманъ; работаютъ авторы). 17) *Какъ привели они въ исполненіе свое намѣреніе* (соч. Ильяшенко и Нотманъ; работаютъ авторы).

Приглашая участниковъ Студіи упражняться въ перечисленныхъ пьесахъ, руководители класса стремятся, главнымъ образомъ, развить въ актерахъ мастерство въ движеніяхъ, согласованныхъ съ той площадкой, гдѣ происходитъ игра. Возникновеніе игры не изъ основъ сюжета, а изъ чередованія четнаго и нечетнаго числа лицъ на площадкѣ и изъ различныхъ jeux du théâtre. Значеніе „отказа" и различные пріемы усиленія игры. Четкость и самоцѣнность жеста. Самолюбованіе актера въ процессѣ игры. Техника пользованія двумя планами (сцена и просценіумъ). Роль выкрика въ моментъ напряженнаго дѣйствія. Нарядъ актера, какъ декоративное украшеніе, а не утилитарная надобность. Головной уборъ, какъ поводъ для театральнаго поклона. Палочки, пики, коврики, фонари, шали, плащи, оружіе, цвѣты, маски, носы и т. п. приборы, какъ матеріалъ къ упражненіямъ для рукъ. Появленіе предметовъ на площадкѣ и дальнѣйшая судьба въ развитіи сюжета, поставленнаго въ зависимость отъ предметовъ.

Большіе и малые занавѣсы (постоянные и подвижные, занавѣсы въ собственномъ смыслѣ и „паруса"), какъ простѣйшіе пріемы для превращеній. Ширмы и транспаранты, какъ средства театральной выразительности. Тюли въ рукахъ слугъ просценіума, какъ способъ подчеркиванія отдѣльныхъ акцентовъ въ игрѣ главныхъ дѣйствующихъ лицъ въ ихъ движеніяхъ и разговорахъ. Парадъ, какъ необходимая и самостоятельная часть театральнаго выступленія. Различныя формы парада въ соотвѣтствіи съ характеромъ общей композиціи пьесы. Геометризація рисунка въ mise en scène создаваемаго даже ex improviso. Взаимоотношеніе слова и жеста въ существующихъ театрахъ и въ театрѣ, къ которому стремится Студія.

Классъ Вл. Н. Соловьева.

Основные принципы сценической техники импровизованной итальянской комедіи.

Сентябрь мѣсяцъ текущаго года руководителемъ класса былъ посвященъ ознакомленію членовъ Студіи съ цѣлымъ рядомъ вопросовъ, тѣсно связанныхъ съ сценическимъ методомъ изученія техники commedia dell'arte: источники, необходимые для изученія итальянской импровизованной комедіи; судьба древней аттической комедіи; средняя и новая аттическая комедія; возникновеніе театральныхъ представленій въ Римѣ; commedia palliata, commedia togata, ателаны, мимы; театральныя представленія въ эпоху упадка имперіи; средневѣковое искусство „menestrellerie"; причины, обосновливавшія созданіе стараго итальянскаго театра; ученая комедія, „Мандрагора" Макіавелли; итальянская импровизованная комедія; формула четырехъ постоянныхъ масокъ; Графъ Карло Гоцци, аббатъ Кьяри и синьеръ Гольдони; „Любовь къ тремъ апельсинамъ" Гоцци и его десять драматическихъ сказокъ; Memorie inutili; Э. Т. А. Гоффманъ и его сказка „Принцесса Брамбилла", какъ новое пониманіе нѣмецкими романтиками судебъ итальянской импровизованной комедіи; итальянскіе комедіанты во Франціи; Мольеръ и итальянская комедія.

Наряду съ бесѣдами происходили практическія занятія (см. „Любовь къ тремъ апельсинамъ", кн. 1, стр. 60—61). Руководителемъ класса было обращено особое вниманіе, чтобы участники Студіи усвоили принципы устройства театральнаго помѣщенія итальянскихъ импровизованныхъ спектаклей и геометризацію въ mise en scén'ахъ дѣйствующихъ лицъ. Съ этой цѣлью руководителемъ класса была разработана система чертежей, наглядно иллюстрирующихъ вышеозначенные принципы.

Наряду съ этимъ происходили практическія занятія, гдѣ, пользуясь особыми условными знаками театральныхъ обозначеній, участники Студіи вмѣстѣ съ руководителемъ на-

званнаго класса зарисовывали послѣдовательность всѣхъ движеній и перемѣщеній персонажей итальянской комедіи. Изъ этихъ работъ слѣдуетъ выдѣлить работы А. И. Кулябко-Корецкой и М. Н. Петровой, представляющія собою два новыхъ весьма интересныхъ варіанта традиціонной сцены „ночи“ въ итальянской комедіи.

Классъ Вс. Э. Мейерхольда.

Техника сценическихъ движеній.

(Собесѣдованія въ сентябрѣ: введеніе въ задачи Студіи; къ вопросу о сценическихъ движеніяхъ; пантомима кинематографа и пантомима Студіи; о роли музыки въ классѣ движеній).

Отношеніе къ движенію, какъ явленію, подчиненному законамъ формы въ искусствѣ. Движеніе, какъ сильнѣйшее средство выраженій въ созданіи театральнаго представленія. Роль сценическаго движенія значительнѣе роли другихъ элементовъ театра. Лишившись слова, лишившись актерскаго наряда, рампы, кулисъ, театральнаго зданія и оставшись только съ актеромъ и его мастерскими движеніями, театръ все же остается театромъ: о мысляхъ и побужденіяхъ актера зритель узнаетъ по его движеніямъ, жестамъ и гримасамъ, а театральное зданіе для актера—всякая площадка, которую онъ безъ строителя самъ себѣ въ состояніи построить гдѣ-угодно, какъ-угодно и такъ скоро, какъ ловокъ онъ самъ (читай о китайскихъ бродячихъ труппахъ).—О разницѣ въ пріемахъ движеній, жестикуляцій и гримасъ въ кинематографѣ и пантомимѣ. Если предметъ въ кинематографѣ появляется на экранѣ по соображеніямъ утилитарнаго свойства, а въ Студіи (для пантомимы) предметъ данъ для того, чтобы предоставить актеру возможность приложить къ акту игры съ предметомъ мастерство, имѣющее цѣлью либо обрадовать, либо опечалить зрителя,—то актеръ кинематографа и актеръ Студіи должны разойтись въ своихъ путяхъ. О томъ въ кинематографѣ, какъ въ немъ

первенствующей заботой служитъ заволновать зрителя сюжетомъ. О пантомимѣ, въ которой зритель волнуется не сюжетомъ, а тѣмъ, какими способами проявляются вольныя побужденія актера въ единственномъ желаніи его *царить* на сценической площадкѣ, самимъ имъ уготованной, самимъ разукрашенной, самимъ освѣщенной, царить, восхищаясь выдумками для самого себя неожиданными. Что значитъ перевоплощаться, теряя себя въ образѣ, и что значитъ показывать всегда себя въ многочисленныхъ образахъ драмы. Пантомима волнуетъ зрителя не тѣмъ, что въ ея содержаніи скрыто, а какъ она творится, въ какія рамки заключено ея сердце и какое мастерство актера въ ней себя проявляетъ. О движеніяхъ, въ зависимости отъ наряда актера, приборовъ и декоративнаго фона видоизмѣняющихся. Отнюдь не произвольный костюмъ театральный является частью цѣлаго (спектакль). Цѣнность его формы и значеніе его цвѣта. Условность грима. Маска и маска (см. К. А. Вогакъ „О театральныхъ маскахъ", Любовь къ тремъ апельсинамъ, журналъ Доктора Дапертутто, № 3).—О неизбѣжной формѣ театральности.

О взаимоотношеніи театра и жизни. Въ театрѣ, воспроизводящемъ жизнь фотографически (натуралистическій театръ), движенія разсматриваются со стороны ихъ пользы въ дѣлѣ вразумленія зрителямъ той или иной задачи драматурга (обязательная экспозиція, идея пьесы, психологія дѣйствующихъ лицъ, ихъ разговоры для цѣлей драматурга, а не для требованій зрителя, явленія быта и т. п.) Театръ—искусство, и, слѣдовательно, все должно быть подчинено законамъ этого искусства. Законы жизни и законы искусства различны. Попытка провести аналогію между законами театра и законами пластическихъ искусствъ. Открыть законы искусства театра значитъ не только распутать клубокъ, но распутать его не иначе, какъ по изысканнѣйшей системѣ (геометризація въ размѣщеніяхъ фигуръ и т. д.). Основнымъ въ искусствѣ театра является игра. Даже въ тѣхъ случаяхъ, когда предстоитъ показать со сцены элементъ жизни, театръ

возсоздаетъ ея фрагменты съ помощью средствъ, лишь сценѣ присущаго особаго мастерства, девизомъ котораго служитъ „игра". Показать жизнь со сцены значитъ разыграть жизнь, и серьезное становится забавнымъ, забавное трагичнымъ. Перечисленіе Полоніемъ видовъ театральныхъ представленій показываетъ, что въ игрѣ актера простая комедія становится трагикомедіей, рядъ пѣсенокъ, сцѣпленныхъ выходами, превращается въ пастораль. Актеру новаго театра необходимо составить цѣлый кодексъ техническихъ пріемовъ, каковые онъ можетъ добыть при изученіи принциповъ игры подлинно-театральныхъ эпохъ. Есть цѣлый рядъ аксіомъ, обязательныхъ для всякаго актера въ какомъ бы театрѣ онъ ни творилъ. О процессѣ изученія старинныхъ театровъ надо сказать: это своего рода accumuler des trésors не съ тѣмъ, чтобы добытыми цѣнностями, какъ онѣ есть, щеголять, а съ тѣмъ, чтобы (научившись ихъ держать, беречь) ими украшаться, стремится „одареннымъ" выйти на сцену и по театральному умѣть зажить на сценѣ: поклониться нищенскимъ колпачкомъ, будто этотъ головной уборъ осыпанъ жемчугами, дырявый плащъ набросить жестомъ гидальго, стучать рукой въ дырявый бубенъ, не затѣмъ, чтобы пошумѣть, а чтобы взмахами руки выдать весь блескъ своей изощренности и опыта, и такъ это продѣлать, что забудетъ зритель объ отсутствіи на бубнѣ бычьяго пузыря. Что значитъ, въ нашемъ пониманіи, переносить традиціонное отъ прошлаго въ настоящее. Повтореніе уже разъ бывшаго когда-то, не то, чего ищемъ мы (простое повтореніе—задача „Стариннаго театра"). Различіе въ работѣ реконструкціи и въ задачахъ свободнаго строительства новой сцены на почвѣ изученія и выбора традиціоннаго.—Отношеніе новаго актера къ сценѣ, какъ къ площадкѣ, уготованной для небывалыхъ сценическихъ дѣяній. „Разъ я знаю,—говоритъ нашъ актеръ,—что я вхожу на площадку, гдѣ декоративный фонъ не случаенъ; гдѣ полъ площадки (подмостки) слитъ съ линіями зрительнаго зала; гдѣ царитъ музыкальный фонъ, то я не могу не знать, какимъ я долженъ на эту

площадку вступить. Такъ какъ моя игра будетъ доходить до зрителя одновременно съ живописнымъ фономъ и музыкальнымъ, то для того, чтобы совокупность всѣхъ элементовъ спектакля имѣла *опредѣленный смыслъ*, то игра должна быть однимъ изъ слагаемыхъ этой суммы дѣйствующихъ элементовъ". Зная, почему все кругомъ такъ, а не иначе, зная, какъ возникло все это произведеніе театральнаго искусства, актеръ, вступающій на площадку, преображаетъ себя, становясь произведеніемъ искусства. Новый хозяинъ сцены—актеръ заявляетъ о своей радостной душѣ, о своей музыкальной рѣчи и о гибкомъ своемъ, какъ воскъ, тѣлѣ. Движенія, вызываемыя необходимостью подчиняться въ работѣ закону Гуліельмо (partire del terreno, см. Любовь къ тремъ апельсинамъ, журналъ Доктора Дапертутто, кн. 1), обязываетъ къ мастерству почти равному мастерству акробата (японскій актеръ—акробатъ и танцовщикъ). Слово обязываетъ актера быть музыкантомъ. Пауза напоминаетъ актеру о счетѣ времени, обязательномъ для него не меньше, чѣмъ для поэта.—О различномъ отношеніи къ музыкѣ въ представленіяхъ: у Ж. Далькроза, у миссъ Айседоры Дунканъ и миссъ Л. Фюллеръ, въ циркѣ, въ театрахъ-варьетэ, въ китайскомъ и японскомъ театрахъ. Роль музыки, какъ теченія, сопутствующаго передвиженіямъ актера по площадкѣ и статическимъ моментамъ его игры. Музыка и движенія актера могутъ и не совпадать въ планахъ, но вызванныя къ жизни одновременнно, въ бѣгѣ своемъ (музыка и движенія, то и другое въ своемъ планѣ) являютъ своеобразный родъ полифоніи. Нарожденіе новаго рода пантомимы, гдѣ музыка царитъ въ своемъ планѣ, движенія актера текутъ параллельно въ своемъ планѣ. Актеры, не выдавая зрителю строенія музыки и движеній въ метрическомъ счетѣ времени, сразу, руководимыя волей мастера метра, пытаются ткать ритмическую сѣть. Въ ряду движеній драматическаго актера пауза не отсутствіе или прекращеніе движеній, но какъ и въ музыкѣ пауза хранитъ въ себѣ элементъ движенія. Когда въ данный моментъ актеръ не дѣйствуетъ,

это еще не значитъ, что актеръ выведенъ изъ сферы музыкальной. Актеръ остается все время на площадкѣ не только потому, что при отсутствіи кулисъ нѣтъ закулиснаго мѣста, но главнымъ образомъ затѣмъ, чтобы, усвоивъ себѣ все значеніе паузы, не прекращать жизни въ сценическомъ дѣйствіи. И въ этой паузѣ особенно четко опредѣляется все значеніе неизбѣжности волненій, вызываемыхъ свѣтомъ, музыкой, блескомъ приборовъ, парадностью костюмовъ. Значеніе двухъ плановъ сцены и просценіума для актера, ни на минуту не покидающаго площадку, съ точки зрѣнія не прекращающейся жизни въ сферѣ даже неслышимой музыки (ср. выраженіе „слышать тишину" у Рубека изъ Ибсеновскаго театра).

Классъ К. А. Вогака.

Техника стихотворной и прозаической рѣчи.

Заканчивается изложеніе первой части курса техники стихотворной рѣчи, заключающей въ себѣ ученіе о построеніи стиха, по слѣдующей программѣ.

Три системы стихосложенія—метрическая, силлабическая и тоническая. Ихъ взаимоотношеніе и основныя единицы въ нихъ. Понятіе о метрикѣ и ритмикѣ стиха. Отношеніе ритмики къ метрикѣ въ метрической и тонической системахъ стихосложенія. Стопа въ стихосложеніи, тактъ въ музыкѣ. Ошибочность такой аналогіи и вытекающая отсюда необходимость музыкальнаго чтенія, какъ самостоятельнаго искусства. Опредѣленіе стопы. Трехсложныя стопы. *Амфибрахій* и область его примѣненія. *Дактиль* и *спондей*. Доказательство существованія спондея въ русскомъ стихосложеніи въ связи съ разборомъ схемы древне-греческаго гекзаметра. Пентаметръ и элегическое двустишіе. *Анапестъ*. Вопросъ объ усѣченіи восходящихъ метровъ. Молоссъ и его роль въ анапестическомъ стихѣ. — Двухсложныя стопы. *Хорей* (трохей). Ритмическая сложность русскаго хореическаго стиха. Анапестическій и рѣже пэоническій характеръ

ритмики хореическаго стиха. Вліяніе риѳмы на общій тонъ хореическаго стиха. Общій законъ о введеніи въ нисходящій метръ восходящаго ритмическаго размѣра. Вопросъ о количествѣ ритмическихъ удареній въ хореическомъ стихѣ.

Далѣе намѣчена слѣдующая программа: *Ямбъ* и его ритмика. Пиррихій. *Пэоны.* Ученіе о цезурахъ. Цезура и пауза въ связи съ вопросомъ о метрикѣ и ритмикѣ. Понятіе о строфѣ. *Ученіе о гармоніи стиха.* Аллитерація, ассонансъ и пр. Риѳма, ея эволюція и видоизмѣненія. *Ученіе о сложныхъ стихотворныхъ формахъ.* Градація формы отъ основной единицы черезъ стопу и стихъ къ строфѣ и болѣе сложнымъ формамъ. Примѣры развитыхъ стихотворныхъ формъ. Формы древне-греческой театральной лирики. *Техника прозаической рѣчи.* Періодическая рѣчь. Ритмическія особенности современной прозы.

Классъ Е. М. Голубевой.

Исправленіе недостатковъ дикціи, постановки голоса и дыханія. Техника декламаціонныхъ упражненій.

ХРОНИКА.

2 октября исполнилось сто лѣтъ со дня рожденія поэта Михаила Юрьевича Лермонтова († 1841 г.). Г. Начальникомъ Николаевскаго Кавалерійскаго Училища *), генераломъ М. К. Марченко, разосланы были пригласительные билеты, оповѣщавшіе объ открытіи памятника поэту, назначенномъ на 1 октября. Вслѣдствіе переживаемыхъ Россіею событій открытіе памятника при Николаевскомъ Кавалерійскомъ училищѣ, торжественное представленіе „Маскарада" на сценѣ Императорскаго Александринскаго театра и всѣ юбилейныя торжества были отложены до окончанія войны. Программа чествованія 100-лѣтняго со дня рожденія М. Ю. Лермонтова юбилея была объявлена такая: 1-го октября, 2 ч. дня—торжественное открытіе памятника М. Ю. Лермонтову въ саду Николаевскаго Кавалерійскаго училища; 3 ч. дня—актъ въ Бѣломъ залѣ училища; 8 ч. веч.—товарищескій обѣдъ по подпискѣ бывшихъ воспитанниковъ Школы. 2-го октября, 7½ ч. в.—безплатный спектакль въ Императорскомъ Александринскомъ театрѣ для всѣхъ бывшихъ и настоящихъ воспитанниковъ Николаевскаго Кавалерійскаго Училища: „Маскарадъ"—М. Ю. Лермонтова.

Высочайше утвержденный Комитетъ по сооруженію при Николаевскомъ Кавалерійскомъ Училищѣ памятника М. Ю. Лермонтову выпустилъ книгу: „М. Ю. Лермонтовъ (1814—1914)", въ количествѣ 3000 экземпляровъ, изъ коихъ 12 за нумерами и 50 именныхъ. Изданіе снабжено большимъ количествомъ портретовъ М. Ю. Лермонтова и рисунковъ самого поэта, хранящихся въ Лермонтовскомъ музеѣ при Николаевскомъ Кавалерійскомъ училищѣ и въ Императорской Публичной библіотекѣ.

10 января 1915 года на сценѣ Императорскаго Маріинскаго театра Литературный фондъ устраиваетъ спектакль памяти М. Ю. Лермон-

*) Здѣсь (въ школѣ гвардейскихъ подпрапорщиковъ и кавалерійскихъ юнкеровъ) обучался М. Ю. Лермонтовъ съ 1832 по 1834 г. Поэтому Николаевское Кавалерійское Училище и приняло на себя руководство всѣми торжествами, связанными съ юбилеемъ М. Ю. Лермонтова.

това. Представлена будетъ драма Лермонтова „Два брата“ (пьеса эта, по недоразумѣнію, считалась юношескимъ произведеніемъ, между тѣмъ какъ она написана двумя годами позднѣе „Маскарада“ и является такимъ образомъ послѣднимъ драматическимъ произведеніемъ поэта). Пьеса пойдетъ съ декораціями и въ костюмахъ художника А. Я. Головина, въ постановкѣ режиссера Вс. Мейерхольда. Роли распредѣлены такъ: Дмитрій Петровичъ—заслуженный артистъ Императорскихъ театровъ Вл. Н. Давыдовъ, Вѣра—Н. Г. Коваленская, Юрій—Ю. М. Юрьевъ, Александръ—А. Л, Константиновъ, князь—Б. А. Горинъ-Горяиновъ, Слуга—А. Е. Осокинъ, Ванюшка—ученикъ Имп. драм. курсовъ Малаховъ, Слуга—уч. Имп. драм. курс. Итинъ. Кромѣ „Двухъ братьевъ“ въ программу спектакля включено музыкальное отдѣленіе, составленное изъ сочиненій на стихи и темы М. Ю. Лермонтова, съ участіемъ артистовъ Императорскихъ театровъ. Составленіе программы музыкальнаго отдѣленія взялъ на себя В. Г. Каратыгинъ.

15 августа умеръ А. К. Лядовъ (род. 29 апр. 1855). Въ рукописяхъ покойнаго, разобранныхъ А. К. Глазуновымъ, не нашлось ни одного листика съ записью музыки къ задуманному балету „Лейла и Алалей“ по сценарію, сочиненному для А. К. Лядова Алексѣемъ Ремизовымъ. М. И. Терещенко, игравшій весьма значительную роль въ судьбѣ Императорскаго Маріинскаго театра въ сезонѣ 1910—1911 (когда, благодаря энергіи М. И. Терещенко, была осуществлена ранѣе задуманная художникомъ А. Я. Головинымъ постановка „Орфея“), имѣя въ рукахъ сценарій А. Ремизова, періодически собиралъ у себя для осуществленія балета „Лейла и Алалей“ слѣдующихъ лицъ: А. К. Лядова. А. М. Ремизова, А. Я. Головина, Вс. Э. Мейерхольда и М. М. Фокина. Разрабатывая совмѣстно детали постановки и совершенствуя подробности сценарія, эта группа лицъ была свидѣтелемъ того, къ какому грандіозному музыкальному произведенію готовилъ себя А. К. Лядовъ. А. К. Лядовъ не умеръ для тѣхъ, кто знаетъ дѣтскія и народныя пѣсни его для женскаго хора, его прелюды, мазурки, колыбельную и „бирюльки“ для фортепіано, его Requiem изъ „Сестры Беатрисы“ Матерлинка, но эта преждевременная смерть такого исключительнаго композитора вызвала неутѣшное горе у тѣхъ, кто ждалъ для современнаго балетнаго театра новой зари. Такой зарей несомнѣнно могла явиться „русалія“ „Лейла и Алалей“ съ музыкой А. К. Лядова. По плану А. К. Лядова пьеса „Лейла и Алалей“ должна была начать собою совсѣмъ особаго рода представленіе; не даромъ и А. М. Ремизовъ назвалъ свой сценарій не балетомъ, а „русаліей“. Этотъ спектакль готовился вывести нашъ балетный театръ на тотъ путь къ „морю-океану“, къ которому ремизовская Наречница привела Алалея и Лейлу. Этотъ спектакль далъ-бы, конечно, нашему балету ту счастливую долю, которой нѣтъ теперь въ немъ: нѣтъ въ немъ того „златорукаго солнца“, „возносящаго руки надъ міромъ“, и молчатъ наши уста, нечему сказать

„здравствуй, солнце!“ Такіе исключительные дарованія въ средѣ балетмейстеровъ, артистокъ и артистовъ, какими располагаетъ балетная труппа Императорскаго Маріинскаго театра, и такъ мало радостей даютъ имъ русскіе композиторы. А. К. Лядовъ готовилъ имъ великую радость, но радости этой не суждено было засіять.—Въ задуманной работѣ А. К. Лядова больше всего заботило „Море-океанъ“ („шумѣло море-океанъ, какъ гусли, со звономъ половодья звонко, по литымъ серебрянымъ струнамъ била волна, бѣжала говорливая, несла ихъ счастье“). А. К. Лядовъ унесъ съ собою въ могилу два варьянта къ морю-океану, уже носившіеся въ его музыкальномъ царствѣ. Говорятъ даже, онъ кому-то игралъ на фортепіано эти варьянты. Представленіе должно было начаться высокой ноткой на скрипкѣ. „Загорается звѣздочка!“ говорилъ А. К. Лядовъ. „Судьба—рѣшительница любви и смерти сводитъ на разрѣчьѣ рѣкъ двѣ предназначенныя другъ другу души—двухъ странниковъ, вышедшихъ на землю въ ихъ первый день. Я—Лейла. Я—Алалей“. А. К. Лядову представлялось необходимымъ изобразить встрѣчу Лейлы и Алалея такою нѣжною ноткой, которую можно бы довѣрить какому-то великому скрипачу.—Кромѣ громаднаго таланта, какимъ обладалъ А. К. Лядовъ, онъ былъ замѣчателенъ еще тѣмъ, что умѣлъ быть внимательнымъ къ обаянію другихъ талантовъ. Его тянуло къ тѣмъ, кто былъ юнѣе его, лѣвѣе его въ искусствѣ. Онъ любилъ замѣчательнаго нашего Скрябина. Когда кто-нибудь отрицалъ въ Скрябинѣ выдающагося піаниста, А. К. Лядовъ утверждалъ, что онъ не знаетъ, кого онъ больше любитъ въ Скрябинѣ: композитора или піаниста, настолько замѣчательнымъ считалъ А. К. Лядовъ Скрябина и композиторомъ, и піанистомъ.

20 сентября на сценѣ Императорскаго Маріинскаго театра поставлена была комическая опера Вольфа-Феррари, по своей композиціи напоминающая итальянскія интермедіи начала XVIII вѣка, гдѣ дѣйствовали обыкновенно два актера, речитативы которыхъ перемѣшивались легкими аріеттами, и гдѣ значительная роль отведена была пантомимному актеру, изображавшему обыкновенно слугу. Въ спектаклѣ 20 сентября роли исполняли: г-жа Липковская, гг. Окороченко и Мейерхольдъ (роль безъ рѣчей). Дирижеръ—М. А. Бихтеръ. Художникъ—С. Ю. Судейкинъ. Режисеръ—Вс. Мейерхольдъ.

Въ Императорскомъ Александринскомъ театрѣ во второй половинѣ текущаго сезона состоится спектакль, въ программу котораго войдутъ: 1) „Стойкій принцъ“—Кальдерона, въ переводѣ К. Д. Бальмонта, 2) „Театръ чудесъ“, интермедія Сервантеса, въ переводѣ А. Н. Островскаго. Роль Донъ Фернандо въ „Стойкомъ принцѣ“ поручена travesti; роль эту будетъ играть Н. Г. Коваленская.

Въ январѣ на сценѣ Императорскаго Александринскаго театра представлена будетъ пьеса З. Гиппіусъ „Зеленое кольцо". Въ пьесѣ главныя роли исполнятъ: М. Г. Савина и Е. Н. Рощина-Инсарова. Ставитъ пьесу Вс. Мейерхольдъ.

12 ноября на засѣданіи кружка романо-германистовъ при Петроградскомъ университетѣ А. А. Гвоздевъ прочелъ докладъ на тему: „Карло Гоцци и его Безполезныя Записки". Докладчикъ остановился исключительно на общественной и полемической дѣятельности Гоцци и счелъ возможнымъ вывести всю театральную дѣятельность Гоцци изъ однихъ только полемическихъ и утилитарныхъ побужденій. Въ преніяхъ по докладу приняли участіе Вл. Н. Соловьевъ и К. А. Вогакъ, указавшіе первый—что въ полемикѣ Гоцци важно не то, чѣмъ и противъ чего боролся Гоцци, а то, какъ онъ боролся;—и второй—что даже на основаніи Безполезныхъ Записокъ, а тѣмъ болѣе Raggionamento Гоцци можно смѣло утверждать, что помимо житейскихъ соображеній Гоцци въ его театральныхъ дѣлахъ руководили совершенно опредѣленные этико-философскіе принципы, не позволяющіе игнорировать въ немъ художника.

20 октября и 17 ноября въ помѣщеніи редакціи ежемѣсячника „Аполлонъ" состоялись вечера, посвященные вопросамъ театра. На первомъ изъ этихъ вечеровъ Н. Н. Долговъ прочелъ докладъ озаглавленный „Театръ быта и проблема новой трагедіи". Отрицая возможность возрожденія на современной сценѣ древне-греческой трагедіи, докладчикъ указалъ на возможный ходъ развитія новой трагедіи изъ драмы путемъ преодолѣнія бытового элемента элементомъ очищенія, „катарсиса", заключающагося, по мнѣнію докладчика, въ томъ, что „сознаніе, прикоснувшись къ правдѣ, снова уходитъ въ неспособную стряхнуть грѣхъ жизнь". Въ частности, докладчикъ высказалъ убѣжденіе, что драмы Чехова могли бы служить исходнымъ пунктомъ въ развитіи новой трагедіи.

Докладъ Н. Н. Долгова вызвалъ оживленный обмѣнъ мнѣній, въ которомъ приняли участіе многіе изъ присутствующихъ. С. Э. Радловъ указалъ на особый характеръ древне-греческой трагедіи, какъ трагедіи рока, и выставилъ положеніе, что внѣ проблемы рока нѣтъ трагедіи. К. А. Вогакъ указалъ на коренное расхожденіе по вопросу о „катарсисѣ", замѣчающееся между авторомъ доклада и другими теоретиками, придерживающимися аристотелевскаго опредѣленія, „катарсиса", какъ очищенія путемъ состраданія и страха. Данное докладчикомъ опредѣленіе ведетъ къ смѣшенію областей искусства и морали. Вл. Н. Соловьевъ остановился на недостаткахъ драмъ Чехова съ точки зрѣнія театральной, драматургической техники. Ему возражалъ Ю. Э. Озаровскій, опираясь на свою работу надъ пьесами Чехова въ качествѣ режиссера и актера. Н. Д. Мироновъ обратилъ вниманіе на театръ

Индіи, являющіеся синтезомъ трагедіи рока и трагедіи характера. Д. М. Мусина указала на значеніе непосредственнаго дѣланія въ вопросахъ театра.

Второй вечеръ—17 ноября—былъ посвященъ чтенію Ю. Э. Озаровскимъ его новой комедіи „Проказы вертопрашки или наказанный педантъ", являющейся попыткой разрѣшить любопытную задачу: написать легкую комедію, являющуюся непосредственнымъ продолженіемъ традицій XVIII вѣка, мимо линіи развитія, на которую вступила русская драма въ XIX вѣкѣ.—Нельзя не признать, что найденная редакціей „Аполлона" интимная форма бесѣдъ о театрѣ несравненно удачнѣе публичныхъ диспутовъ сезона 1913—1914 года.

Ходятъ слухи, что въ Петроградѣ въ текущемъ театральномъ сезонѣ состоятся спектакли японской труппы во главѣ съ Гонако.

Въ репертуарѣ нашихъ опереточныхъ театровъ произошель существенный и благопріятный переломъ. Издѣлія вѣнскихъ, берлинскихъ и мюнхенскихъ сочинителей легкой музыки замѣнены произведеніями Ж. Оффенбаха (1819—1880), изощрившаго свое дарованіе (въ дни пребыванія въ Парижѣ) на водевиляхъ съ пѣніемъ, и А. Ш. Лекока (род. 1832), составившаго себѣ извѣстность оперетками, болѣе совершенными по фактурѣ, чѣмъ оперетки Оффенбаха.

Въ Москвѣ Н. А. Поповъ готовитъ къ печати Хрестоматію, матеріаломъ для которой служатъ отрывки изъ пьесъ старинныхъ авторовъ.

Въ Москвѣ организуется кружокъ „Эстетики театральнаго дѣйства", въ составъ котораго входятъ молодые философы, режиссеры и актеры, изучающіе теоретическія стороны эстетики театра. Иниціаторомъ дѣла называютъ С. М. Вермеля.

Въ Москвѣ открывается Камерный театръ, во главѣ котораго стоятъ гг. Зоновъ и Таировъ (режиссеры). Къ постановкѣ намѣчены: „Сакунтала"—Калидаса (перев. К. Д. Бальмонта), „Ирландскій герой"—Синча, „Жизнь есть сонъ"—Кальдерона, „Елена Спартанская"—Верхарна. Завѣдывающіе репертуаромъ ищутъ, говорятъ, пантомиму. Театръ разсчитанъ на 700 мѣстъ.

Театръ имени В. Ѳ. Коммисаржевской открылся „Димитріемъ Донскимъ"—В. Н. Озерова. Режиссеръ—Ѳ. Ѳ. Коммиссаржевскій. Главный художникъ—г. Араповъ.

Въ Московскомъ Художественномъ театрѣ подготовляютъ Пушкинскій спектакль („Скупой рыцарь" и „Моцартъ и Сальери"). Режисси-

руетъ К. С. Станиславскій, выступая самъ въ роли Сальери. Художникъ А. Н. Бенуа.

Композиторъ И. Добровейнъ, окончившій въ прошломъ году Московскую консерваторію, пишетъ музыку къ пантомимѣ своего сочиненія.

Въ издательствѣ Н. В. Соловьева вышла въ свѣтъ книга Андрея Левинсона „Мастера балета", представляюшая собою собраніе статей о балетмейстерахъ и теоретикахъ балета XVII—XIX столѣтій.

Руководители журнала „Музыкальный Современникъ" объявили рядъ концертовъ въ Маломъ залѣ Консерваторіи. Состоялись уже 2 концерта: 1—памяти А. К. Лядова, 2—посвященный музыкѣ Вейсберга, Каратыгина, Прокофьева, Стравинскаго и Штейнберга.

30-го декабря этого года въ помѣщеніи Студіи Вс. Э. Мейерхольда (Бородинская, 6) состоится спектакль участниковъ Студіи.

КНИГИ, ПОСТУПИВШІЯ ВЪ РЕДАКЦІЮ.

Сергѣй Бобровъ. Лирическая тема. XVIII экскурсовъ въ ея области. К-во „Центрифуга". М. 1914. Стр. 33. Ц. 50 к.

Дневники писателей. Под. ред. Ѳ. Сологуба. СПБ. 1914. №№ 1, 2, 3—4

Вяч. Егорьевъ и В. Марковъ. Свирѣль Китая. Изд. общества художниковъ „Союзъ Молодежи". СПБ. 1914. Стр. 116. Ц. 1 р. 50 к.

Эта книга представляетъ собою собраніе 31 стихотворенія китайскихъ поэтовъ, древнихъ и современныхъ, въ переводахъ на русскій языкъ. Переводы сопровождаются краткими біографическими и историко-литературными указаніями. Книгѣ предпослана обстоятельная вступительная статья В. Маркова. Нужно только пожалѣть, что переводы сдѣланы не прямо съ подлинниковъ, а съ французскихъ и нѣмецкихъ переложеній, и что слишкомъ незначительное количество стихотвореній не позволяетъ уловить индивидуальныя отличія отдѣльныхъ творцовъ. И все же появленіе этой книги нельзя не привѣтствовать. К. Вогакъ.

Георгій Ивановъ. Горница. Книга стиховъ. К-во „Гиперборей". СПБ. 1914. Стр. 62. Ц. 1 р.

С. С. Игнатовъ. Э. Т. А. Гоффманъ. Личность и творчество. М. 1914. Стр. 1914. Ц. 1 р. 25 к.

См. „Любовь къ тремъ апельсинамъ", кн. 1, стр. 59.

А. Крученыхъ. Утиное гнѣздышко дурныхъ словъ. Рис. и раскраска О. Розановой. Ц. 40 к.

А. Крученыхъ и М. Матюшинъ. Побѣда надъ Солнцемъ. (Опера). Ц. 60 к.

Дмитрій Крючковъ. Цвѣты Ледяные. Вторая книга стиховъ. И-во „Очарованный Странникъ". СПБ. 1914. Стр. 16. Ц. 35 к.

Борисъ Кушнеръ. Семафоры. Стихи. М. 1914. Стр. 44. Ц. 50 к.

Г. К. Лукомскій. Старинные театры и традиціи въ исторіи эволюціи театральнаго зданія. Изд. автора. СПБ. 1913. Стр. 502.

Е. Лундбергъ. Мои скитанья. Кіевъ 1909. Стр. 75. Ц. 75 к.

Е. Лундбергъ. Разсказы. Кіевъ 1909. Стр. 104. Ц. 75 к.

Е. Лундбергъ. Мережковскій и его новое христіанство. СПБ. 1914. Стр. 192. Ц. 1 р.

Музы. Кіевъ 1914. №№ 1, 2, 3, 4.

Музыка. Еженедѣльникъ. М. 1914. №№ 194 и 198.

Очарованный Странникъ. Альманахи интуитивной критики и поэзіи. Из-во Эго-футуристовъ. №№ 1, 2, 3, 4 и 5 (осенній) 1913—1914 г.

Руконогъ. Сборникъ стиховъ и критики. К-во „Центрифуга" М. 1914.

Рыкающій Парнасъ (Футуристы). Ст. 120. Ц. 1 р. 35 к.

Антонъ Сибирякъ. Стихи. Изд. Литературнаго общества „Ars". СПБ. 1914. Стр. 32. Ц. 25 к.

Сиринъ. Сборники I, II, III. СПБ. 1913—1914.

Среди богатаго содержанія этихъ сборниковъ особенно выдѣляются: драма А. Блока „Роза и Крестъ" (см. „Любовь къ тремъ апельсинамъ", книга 1, стр. 52—57) и романъ Андрея Бѣлаго „Петербургъ." Появившись передъ самымъ переломомъ въ жизни имени столицы Россіи, романъ А. Бѣлаго какъ бы замкнулъ въ себѣ основныя черты Петербурга. Слишкомъ значительный по содержанію, чтобы въ полной мѣрѣ подлежать теперь обсужденію, романъ этотъ поражаетъ изумительнымъ мастерствомъ формы. Намъ особенно пріятно отмѣтить умѣлое и эстетически обоснованное пользованіе автора чисто театральнымъ эффектомъ—краснымъ домино Николая Аполлоновича. К. Вогакъ.

Сѣверныя Записки—за 1914 годъ.

А. Шемшуринъ. Футуризмъ въ стихахъ Б. Брюсова. М. 1913. Стр. 260.

T. F. Marinetti. Zang Tumb Tumb. Parole in liberta. Edizioni futuriste di „Poesia". Milano 1914 pp. 225. Prezzo 3 lire.

Manifestes futuristes. [Manifeste du futurisme.—Manifeste des peintres futuristes.—Manifeste des musiciens futuristes.—Manifeste de la Femme futuriste.—Manifeste technique de la sculptre futuriste.—Manifeste technique de la littérature futuriste.—Supplément au Manifeste technique de la Littérature futuriste.—Manifeste futuriste de la Luxure.—L'art des bruits.—L'imagination sans fils et les mots en liberté.—L'Antitradition futuriste (2 ex). La peinture des sons, bruits et odeurs (2 ex).—La peinture futuriste en Belgique.—Le futurisme et la Philosophie.—Le Music-Hall (2 ex). A bas le Tango et Parsifal!].

Les peintres et les sculpteurs futuristes italiens. Rotterdam 1913.

Редакторъ-Издатель: Вс. Мейерхольдъ.

Замѣченныя въ третьей книгѣ опечатки:

Стр.	Строчка сверху.	Строчка снизу.	Вмѣсто:	Напечатано:
11	—	5	бытовой	бытовый
82	23	—	начинаетъ	начнетъ
90	—	7	М. Г. Савиной	М. Г. Савиновой.

НОВЫЙ АДРЕСЪ

РЕДАКЦІИ и КОНТОРЫ:

ЛЮБОВЬ КЪ ТРЕМЪ АПЕЛЬСИНАМЪ, ЖУРНАЛЪ ДОКТОРА ДАПЕРТУТТО,

ПЕТРОГРАДЪ, 5 рота, д. 28, кв. 8.

Телефонъ 532-88.

Отдѣленіе журнала въ **МОСКВѢ:** Садовая, Земляной валъ, д. 31, кв. С. С. Игнатова. Телефонъ (обращаться къ Сергѣю Сергѣевичу Игнатову, какъ къ представителю редакціи).

---

1. Не принятыя для журнала рукописи сохраняются три мѣсяца. Авторы могутъ получать ихъ обратно лично или доставлять на ихъ пересылку (заказной бандеролью) почтовыя марки.

2. При перемѣнѣ адреса подписчики благоволятъ присылать 40 коп.

ЛЮБОВЬ КЪ ТРЕМЪ АПЕЛЬСИНАМЪ.

ЖУРНАЛЪ ДОКТОРА ДАПЕРТУТТО. 1914 ГОДЪ.

СОДЕРЖАНІЕ КНИГИ 1-й:

Стихи: А. Ахматовой, А. Блока, Ю. Верховскаго и Вл. Пяста.— Владиміръ Соловьевъ. Къ исторіи сценической техники commedia dell'arte. — Самуилъ Вермель. Моментъ формы въ искусствѣ.—Любовь къ тремъ апельсинамъ. — М. Ф. Г. Образцы ритмической интерпретаціи стиха у русскихъ композиторовъ.—К. Вогакъ. „Роза и Крестъ".—Hoffmaniana (1—Вл. Княжнина).—Студія.—Хроника. — Errata.

СОДЕРЖАНІЕ КНИГИ 2-й:

Стихи: З. Н. Гиппіусъ, Ѳ. Сологуба и Вл. Княжнина.— Подрятчикъ оперы въ островы канаріискіе (переводъ В. К. Тредіаковскаго).—Вс. Мейерхольдъ, Ю. Бонди. Балаганъ. — Вл. Соловьевъ. Къ исторіи сценической техники commedia dell'arte, 2. — — ст. — Тирсо де Молина и испанскій театръ.—Самуилъ Вермель. Иронія и театральность.—Вл. Соловьевъ. „Турандотъ" гр. К. Гоцци на русской сценѣ. — К. А. Вогакъ. Къ постановкѣ комедій Мольера „Ученыя женщины" и „Продѣлки Скапэна" на сценѣ Михайловскаго театра.—Hoffmaniana (2—Вл. Княжнина).— С. Радловъ. О трагедіяхъ Софокла въ переводѣ Ѳ. Ф. Зѣлинскаго.—Евг. Зноско-Боровскій. Константинъ Эрбергъ. „Цѣль творчества". — Анаст. Чеботаревская. О театральныхъ диспутахъ. — Студія.—Хроника. — Errata.

СОДЕРЖАНІЕ КНИГИ 3-й:

Стихи: Ѳ. Сологуба, В. Парноха, Сергѣя Радлова и Конст. Эрберга.—К. А. Вогакъ. О театральныхъ маскахъ. — Евгеній Зноско-Боровскій. Обращенный принцъ.—К. Миклашевскій. Основные типы въ „commedia dell' arte.—Владиміръ Соловьевъ. Къ исторіи сценической техники commedia dell'arte. 3. — Вл. Лачиновъ. Искусство и ремесло. — Hoffmaniana, 3. — Сергѣй Радловъ. Новыя комедіи Менандра, книга Г. Ф. Церетели. — Хроника.

ЛЮБОВЬ КЪ ТРЕМЪ АПЕЛЬСИНАМЪ ЖУРНАЛЪ ДОКТОРА ДАПЕРТУТТО

(О ТЕАТРѢ)

выходитъ въ С.-Петербургѣ

съ 1914 г., въ количествѣ 7—10 книжекъ въ годъ не менѣе двухъ печатныхъ листовъ каждая, формата in—16⁰, безъ установленной періодичности.

3 рубля

(изъ-за границы 6 рублей)

годовые подписчики присылаютъ: Спб., 5-я рота, 28, кв. 8 (Ред. и конт. Журнала Доктора Дапертутто) или лично вносятъ: въ Петроградѣ, въ Студіи Вс. Эм. Мейерхольда—Бородинская, 6 (понед., среда, пятн., суб., 4—7 ч. в.) и въ квартирѣ редакціи (ежедневно, 3—4 ч. дня; тел. 532-88).

Подписка, кромѣ того, принимается въ книжныхъ магазинахъ Петрограда: у Вольфа, Карбасникова, Мелье, Митюрникова, Попова (Яснаго), Суворина, Сытина; въ Москвѣ, у Чекато (Камергерскій пер., 8), въ кн. маг. „Образованіе" на Кузнецкомъ мосту и у С. С. Игнатова (Садовая, Земляной валъ, 31).

Отдѣльныя книжки (50 и 75 к.) въ Студіи, у издателя, и въ книжныхъ магазинахъ.

Для сотрудниковъ журнала редакція открыта по воскресеньямъ (5—7 ч.): 5-я рота, 28. Тел. 532-88.

Редакторъ-Издатель: *Вс. Мейерхольдъ.*

Открыта подписка на 1915 г.

СТУДІЯ ВС. Э. МЕЙЕРХОЛЬДА

(1914—1915).

Изученіе техники сценическихъ движеній.

Основные принципы сценической техники импровизованной итальянской комедіи (commedia dell'arte) и примѣненіе въ новомъ театрѣ традиціонныхъ пріемовъ спектаклей XVII и XVIII вѣковъ.

Музыкальное чтеніе въ драмѣ.

Практическое изученіе вещественныхъ элементовъ спектакля: устройство, убранство и освѣщеніе сценической площадки; нарядъ актера и предметы въ его рукахъ.

Занятія ведутъ: К. А. Вогакъ, М. Ф. Гнѣсинъ, Е. М. Голубева, Вс. Э. Мейерхольдъ и Вл. Н. Соловьевъ.

Занятія—по понедѣльникамъ, средамъ, пятницамъ и субботамъ отъ 4—7 час. веч.

Работающіе въ Студіи вносятъ ежемѣсячно отъ 3—5 рублей.

Для разъясненій телефоны: 647-07 (Студія, въ часы занятій); 532 - 88 (Мейерхольдъ); 456 - 89 (Вогакъ); 538 - 97 (Апперсъ).

Хроника Студіи ведется въ издающемся при Студіи журналѣ: „Любовь къ тремъ апельсинамъ. Журналъ Доктора Дапертутто". (Ред. и конт.: 5 рота, 28, кв. 8).

Адресъ Студіи: Бородинская улица, 6.

ИЗДАНІЯ ОБЩЕСТВА ХУДОЖНИКОВЪ

„СОЮЗЪ МОЛОДЕЖИ".

Сборникъ № 1. Апрѣль 1912 г.

Сборникъ № 2. Іюнь 1912 г.

Сборникъ № 3. Мартъ 1913 г.

Сборникъ № 4. Октябрь 1914 г. Посвящ. памяти Вл. Ив. Матвей (В. Маркова), † 3 мая 1914 г. *Печатается.*

Вячеславъ Егорьевъ и Владиміръ Марковъ. Свирѣль Китая: собраніе стихотвореній китайскихъ поэтовъ съ ихъ біографіями. Цѣна 1 р. 50 к.

Владиміръ Марковъ. Искусство острова Пасхи. Съ иллюстраціями. Цѣна 50 к.

Владиміръ Марковъ. Фактура. Цѣна 50 к.

Владиміръ Марковъ. Искусство негровъ, съ 150 иллюстраціями. *Печатается.*

Владиміръ Марковъ. Эскимосская скульптура, съ 50 иллюстраціями. *Печатается.*

СКЛАДЪ ИЗДАНІЙ „СОЮЗА МОЛОДЕЖИ"

ПЕТРОГРАДЪ,

Графскій пер., д. № 5.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА на 1915 годъ

(VI ГОДЪ ИЗДАНІЯ)

НА ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ и ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛЪ

„АПОЛЛОНЪ“.

УСЛОВІЯ ПОДПИСКИ ПРЕЖНІЯ:

На годъ — **10** руб. съ доставкой и пересылкой, за границу — **15** руб.
На ½ — **6** „ „ „ „ „ „ „ — **8** „

Разсрочка: 5 р. при подпискѣ, **3** р. къ 25 Марта, къ 1 Мая—остальное.

Въ 1915 г. (ШЕСТОЙ годъ изданія) художественный и литературный журналъ **„Аполлонъ“** выходитъ ежемѣсячно, кромѣ іюня и іюля (т. е. 10-ю книжками), при прежнемъ составѣ сотрудниковъ, съ большимъ количествомъ репродукцій (въ краскахъ, фото- и автотипіей и др.) произведеній русскихъ и иностранныхъ художниковъ, причемъ эти иллюстраціи сопровождаются статьями и представляютъ или творчество отдѣльныхъ мастеровъ, или художественное направленіе, выставку, собраніе предметовъ искусства и т. п. Въ журналѣ помѣщаются также стихи и статьи общаго характера по вопросамъ живописи, зодчества, скульптуры, поэзіи, литературы, театра, музыки, танца, особенно же—статьи, освѣщающія современное искусство въ связи съ художественнымъ наслѣдіемъ прошлаго.

Широко поставленная **Художественная лѣтопись** „Аполлона“ даетъ своевременную картину жизни искусства въ Россіи и, по возможности, за границей. Постоянные отдѣлы лѣтописи: Русская художественная жизнь (изобразительныя искусства, музыка, театръ, письма изъ Москвы и провинціи); Письма изъ Парижа, Лондона, Италіи и т. д. Новыя книги; Художественныя вѣсти съ Запада; Rossica.

Въ наступающемъ подпискомъ году значительно расширяется отдѣлъ, посвященный художественной старинѣ. „Аполлонъ“ будетъ, по возможности, откликаться на художественныя событія, связанныя съ великой войной.

Въ розничную продажу поступаетъ самое ограниченное количество экземпляровъ. Отдѣльныя книжки можно получать въ главной Конторѣ „Аполлона“ и въ лучшихъ книжныхъ магазинахъ.

Адресъ Редакціи — **ПЕТРОГРАДЪ, Ивановская, 20. Телеф. 661-78;**
„ Конторы — „ **Разъѣзжая, 8. Телеф. 178-69.**

Издатели: С. К. Маковскій. М. К. Ушковъ. Редакторъ: Сергѣй Маковскій.

Вышли и продаются во всѣхъ книжныхъ магазинахъ №№ 1, 2, 3, 4 журнала новаго типа, подъ редакціей и при ближайшемъ участіи Ѳедора Сологуба.

ДНЕВНИКИ ПИСАТЕЛЕЙ.

ПЕТРОГРАДЪ, Разъѣзжая, 31, кв. 4.

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПОДПИСКА на 1915 г.
НА ЕЖЕМѢСЯЧНЫЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ, НАУЧНЫЙ и ПОЛИТИЧЕСКІЙ ЖУРНАЛЪ

„СѢВЕРНЫЯ ЗАПИСКИ“.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА: Съ перес. и прилож. на годъ—**4** р., на 6 мѣс.—**2** р. **50** к.; безъ приложенія на 3 мѣс.—**1** р. **25** к. Заграницу—**6** р. **50** к. Цѣна отдѣльнаго номера **50** к.
ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ: въ конторѣ журнала—Петроградъ, Загородный пр., 21, телеф. 569-49, во всѣхъ книжныхъ магазинахъ и во всѣхъ почтовыхъ учрежденіяхъ.

Годовые и полугодовые подписчики получатъ БЕЗПЛАТНОЕ ПРИЛОЖЕНІЕ:

„СОВРЕМЕННАЯ РОССІЯ“.

Издательница *С. И. Чацкина.*

ОЧАРОВАННЫЙ СТРАННИКЪ

(Из—во эго-футуристовъ).

ВЫПУСКЪ ПЯТЫЙ.

Содержаніе: Отъ Редакціи. Людямъ изъ „биржевокъ“—Игорь Сѣверянинъ. Стихи въ ненастный день.—Дмитрій Крючковъ. Газетнымъ поэтамъ (стихи).—Викторъ Ховинъ. Елена Гуро.

ЦѢНА **25** коп. Продается въ большихъ книжн. магазинахъ.

Адресъ редакціи: Невскій 160, кв. 2. Тел. 45-90.

Издательница *О. Вороновская.* Редакторъ *Викторъ Ховинъ.*

ДВУХНЕДѢЛЬНЫЙ ЖУРНАЛЪ ЛИТЕРАТУРЫ, ИСКУССТВА, ТЕАТРА

„МУЗЫ“

При ближайшемъ участіи мѣстныхъ и столичныхъ литературныхъ силъ. Зарисовки, шаржи собственныхъ постоянныхъ художниковъ, фотографіи постановокъ и декорацій, артистокъ и артистовъ. Беллетристика (миніатюры), критика, мѣстная, иногородняя и заграничная информація художественной, литературной и театральной жизни. „Момусъ“—злободневный отдѣлъ сатиры и пародіи.

Подписная плата: Съ доставкой и пересылкой, для Кіева: на годъ **3** р. **50** к.; на 1/2 года **2** руб.; на 1/4 года **1** руб. **50** коп.; для другихъ городовъ; на годъ **4** руб.; на 1/2 года **2** руб. **50** коп.; на 1/4 года **2** руб.

Отдѣльный номеръ въ продажѣ **15** коп.

Контора и редакція: Кіевъ, Костельная, домъ № 1, кв. 16.

Конст. Эрбергъ.

ЦѢЛЬ ТВОРЧЕСТВА.

Опыты по теоріи творчества и эстетикѣ.
1913. Стр. X×256. Цѣна 1 р. 75 к.
Книгоиздательство „РУССКАЯ МЫСЛЬ"—Петроградъ, Нюстадская, 6.

Содержаніе: **Цѣль творчества.** (Часть I. Человѣкъ-творецъ. Часть II. Творческій процессъ въ наукѣ и искусствѣ. Часть III. Пресуществленіе).—**Красота и свобода.**—**Цвѣты и кристаллы.**—**Искусствовожатый.**—**Тишина.**—**О воздушныхъ мостахъ критики.**—**Путь и цѣль въ искусствѣ.**—**Дитя и геній.**

ВЪ СКОРОМЪ ВРЕМЕНИ ВЫЙДЕТЪ НОВАЯ КНИГА:

К. М. Миклашевскій.

ТЕАТРЪ ИТАЛЬЯНСКАГО ВОЗРОЖДЕНІЯ.

Часть I-я.

La Commedia dell'Arte.

Около 300 стр. текста, библіографич. указатель, сценаріи, иллюстраціи.

Изданіе Н. И. БУТКОВСКОЙ въ Петроградѣ.

С. С. Игнатовъ.

Э. Т. А. ГОФФМАНЪ.

Личность и творчество.

Москва 1914 г. Цѣна 1 р. 25 к.

Въ книжныхъ магазинахъ, въ Петроградѣ и Москвѣ.

Димитрій Крючковъ.

„ЦВѢТЫ ЛЕДЯНЫЕ".

Вторая книга стиховъ. Изд. **„Очарованный Странникъ"**. Цѣна 35 к.

„ПАДУНЪ НЕМОЛЧНЫЙ".

Первая книга стиховъ. Изд. **„Петербургскій Глашатай"**. Цѣна 50 к.

Готовятся къ печати: „Синь огнетворящая", „Лапландскіе стихи", „Аллея поющихъ тонко фонарей", „Взмахъ кадила", „Голубокрылый бегемотъ".

Въ книжныхъ магазинахъ.

ЛЮБОВЬ КЪ ТРЕМЪ АПЕЛЬСИНАМЪ

ЖУРНАЛЪ ДОКТОРА ДАПЕРТУТТО.

Адресъ редакціи и конторы:

Петроградъ, 5 рота, д. 28, кв. 8. Тел. 532-88.

ЦѢНА ДВОЙНОЙ (4—5) КНИГИ

75 коп.